PAUL SCHUBRING

DIE PLASTIK SIENAS IM QUATTROCENTO

Ulrich Middeldorf

DIE PLASTIK SIENAS IM QUATTROCENTO

VON

PAUL SCHUBRING

MIT 143 ABBILDUNGEN

BERLIN 1907
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Meiner Frau

VORWORT

Die vor drei Jahren in Siena veranstaltete Ausstellung altsieneser Kunst hat nicht nur der Forschung über die Malerei und das Kunstgewerbe dieser Stadt neues Material geschenkt, sondern auch die Kenntnis der sienesischen Plastik bedeutend erweitert, zumal viele versteckte Sachen aus der weiten „terra di Siena“ hier zum ersten Mal leicht zugänglich wurden und mit datierten Arbeiten verglichen werden konnten. Der Verfasser machte sich um so freudiger an die Bearbeitung dieses schönen Stoffes, als die vier Bände der von Milanesi veröffentlichten Urkunden ein festes archivalisches Rückgrat gaben. Wem ein Lehramt nur auf Wochen Zeit läßt, über die Berge zu gehen, der ist auf veröffentlichtes Material angewiesen. An der Hand des Inventars von Brogi wurde die terra di Siena bereist; freilich unter großen Enttäuschungen, da seit der Niederschrift dieses Inventars (1862) vieles seinen Platz gewechselt hat. Die einzigartige Förderung, welche die Forschung über italienische Renaissanceplastik Wilhelm Bode zu verdanken hat, kam auch dieser Arbeit in erster Linie zugute; daneben bin ich vor allem Corn. von Fabriczy für vielfache Beihilfe verpflichtet. Die Malerei wurde nur soweit herangezogen, als für das Verständnis der Malerplastiker notwendig war. Da die meisten Urkunden an leicht zugänglicher Stelle schon gedruckt vorliegen, wurde ein Wiederabdruck nicht für nötig gehalten; nur das Ungedruckte wurde im Wortlaut mitgeteilt. — Der Verlag erklärte sich bereit, das Anschauungsmaterial, das teilweise mit großer Umständlichkeit zusammengebracht worden ist, vollständig abzubilden. Dafür wie für die Ausstattung gebührt ihm der besondere Dank des Verfassers.

3. VI. MCMVII.

PAUL SCHUBRING.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/plastisienaquatr00schu

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
I.	Einleitung	1
II.	Jacopo della Quercia	7
III.	Giovanni Turini	21
IV.	Antonio Federighi de' Tolomei	54
V.	Lorenzo di Pietro gen. Vecchietta	77
VI.	Neroccio di Bartolommeo di Benedetto	108
VII.	Giovanni di Stefano	128
	Der Piccolomini-Meister	155
VIII.	Francesco di Giorgio	162
IX.	Giacomo Cozzarelli	201
X.	Lorenzo di Mariano (Marrina)	223
XI.	Zusammenfassendes	235
	Ortsregister	247
	Personenregister	250
	Verzeichnis der Abbildungen	253

I

EINLEITUNG.

DIE Eigenart Sienas als politischen und kommunalen Gebildes wird zunächst negativ dadurch bestimmt, daß diese Ghibellinenstadt nie einen Fürsten großgezogen und die selbstherrlichen Condottieri ihrer Heere immer nur so lange geduldet hat, als der Krieg sie ihr unentbehrlich machte. Nicht nur die Städte der Poebene und der adriatischen Küste, nicht nur die Plätze der Marken und der Romagna, auch Pisa und Lucca haben ihre Diktatoren kürzer oder länger ertragen müssen. Florenz freilich blieb ebenso wie Siena Demokratie, aber in dem besonderen Sinne der Krämerstadt, mit oligarchischer Leitung im plutokratischen System. Siena bildet einen Typus so eigener Art, daß man nach den besonderen Ursachen dieser fürstenlosen Entwicklung suchen muß. In der Tat haben oft genug die getreuen Nachbarn ihre Fangarme nach der Bergstadt ausgestreckt: am zähesten und begehrlichsten hat Neapel um diesen Besitz geworben. Die gebirgige Lage hat Siena immer wieder gegen die fremden Überwinder verteidigt. Aus den eigenen Reihen ist den Sienesen am Ende des 15. Jahrhunderts ein Führer erwachsen, der die Stadt einem Cesare Borgia gegenüber hielt: Pandolfo Petrucci. Genug Geistesmächtige hat Siena zu seinen Söhnen gezählt; und bisweilen gewannen diese klugen Köpfe, wie Aeneas Sylvius, den höchsten Thron, diese leidenschaftlichen Seelen, wie Caterina Benincasa, die berühmteste Kanzel. Politiker sind diese aber alle nicht gewesen. Die Skrupellosigkeit der kurzen jähen Tat war diesen Sienesen nur im Affekt möglich, nicht als das Ergebnis einer klug angelegten Rechnung.

Sienas Schicksal war die Nähe von Florenz und dessen vorsichtige, aber systematische Aufsaugungspolitik. Siena sowohl wie Pisa sind älter als Florenz und treten viel früher in die Geschichte ein. Pisa fiel schon am Anfang des 15. Jahrhunderts dem Florentiner Machtwillen anheim, was mit Rücksicht auf seine maritime Lage doch sehr viel sagen will. Man hat an das ähnliche Schicksal Brügges erinnert, das von Antwerpen erdrosselt wurde; aber Brügge hat zu seiner Entschuldigung anzuführen, daß sein Kanal versandete. Pisa hat diese Ausrede nicht zur Hand; Menschen, nicht Katastrophen, haben seine Macht gebrochen. Sienas Glanzzeit liegt im 12. bis zum 14. Jahrhundert. Die hohen Ziegelmauern dieser Bergstadt reden die Sprache Dantes; das Wort „Renaissance" klingt in diesen engen Gassen nicht nach. Als die Florentiner sich erst zu strecken beginnen, ist Siena schon königlichen Reichtums voll und schenkt willig der kargeren Nachbarin von seinem Überfluß. Will man in Florenz am Anfang des 14. Jahrhunderts von höchsten Kostbarkeiten reden, so sagt man: sienesische Dinge. Duccios Dombild blieb lange der Superlativ, nach dem die Florentiner ihre eigenen, weniger glänzenden Leistungen taxierten. Aber schon im Verlaufe des 14. Jahrhunderts trat eine leise Schiebung ein; man verzichtete am Arno auf die goldenen Maler der Bergstadt, weil man inzwischen zwar nicht so prächtig, aber ausdrucksvoller zu malen gelernt hatte. Gegen Ende des Jahrhunderts zogen dann schon die florentiner Pioniere über die Arbia in eine Stadt, die keinen Überfluß mehr hatte. Und nun gar im 15. Jahrhundert! Die Geschichte der beiderseitigen Dome, an denen man hier wie so oft wie an einem Pegel den Stand der bürgerlichen Elastizität und Gesundheit ablesen kann, gibt uns ein klares Bild. Siena setzt fast hundert Jahre früher mit seinem Bau ein als Florenz und der Hauptbau war vollendet, als Arnolfo in Florenz erst den Grundstein legte. Die Angst, dieser florentiner Bau könne den ihren in Schatten stellen, trieb dann die Sienesen fünfzig Jahre später zu dem hybriden Plan der Riesenkirche, die fünfmal so groß werden sollte, als die erste Anlage. Wohin wollte die Kühnheit, wenn Giov. Pisanos Fassade nur die des linken Quer-

schiffes sein sollte? Solcher Wahnsinn verflog bald, als die schlimme Geißel der Pest die Leiber erschauern ließ, als die Wirklichkeit des Lebens wieder in die verstiegenen Träume brach. Das Jahr 1357, in dem man in Siena den kecken Neubau unterbrach, ist genau das gleiche Jahr, in dem man in Florenz die ersten Modelle für die Kuppel einforderte; die Lösung, die Brunelleschi brachte, liegt dann wieder fünfzig Jahre später, die Vollendung ein volles Jahrhundert. Bernardino Albizzeschi muß um 1430 die Sienesen anfeuern, den noch immer unvollendeten Bau doch endlich ganz fertig zu stellen — wie anders ist damals die Stimmung in Florenz, als die ersten Ringe des Kuppel-Tambours aufgemauert wurden und alle Florentiner das Unmögliche dieses architektonischen Wagnisses allabendlich diskutierten! In Siena wehte damals schon die melancholische Ruinen-Atmosphäre um die ratlos in die Luft starrenden Säulen und Mauern des Erweiterungsbaues, welche, so scheint es, von der Hand des Ewigen abgebrochen wurden — in Florenz stieg langsam und sicher, in glücklichster Kraft die Riesenkuppel hoch, mit ruhigster Wölbung sich selber festigend und sich fügend zu einem Throne des Höchsten.

Sucht man sich die politische Geschichte Sienas im 15. Jahrhundert in ihren Grundzügen vorzustellen, so gerät man in die Verlegenheit, daß keine großen Cäsuren zu finden sind. Das Bild des 13. Jahrhunderts wird durch die Schlacht bei Monte Aperto (3. September 1260) im Tal der Arbia bestimmt; das 14. erlebt die Vollendung des Palazzo pubblico (um 1340), den Besuch Kaiser Karls IV. und das Ringen mit Gian Galeazzo Visconti. Aber im 15. Jahrhundert gibt es keine entscheidenden Hauptschläge, nur kluge Schiebungen in der äußeren Politik, ewige Scharmützel bezahlter Söldner, „Schlachten", bei denen drei Mann fielen, und im Innern das dauernde Ringen der Parteien um die Vorherrschaft, die bald von den Geschlechtern, bald von dem popolo basso mit wechselndem Glück, aber immer nur auf kurze Zeit behauptet wird. Kritisch sind nur die Jahre um 1479 gewesen; aber damals hat den Sienesen nicht ihre Tapferkeit gegen die Neapolitaner, sondern der Überfall der Türken

in Otranto geholfen, durch deren Landung die damals Siena besetzt haltenden Truppen Alfonsos von Calabrien im Süden Italiens benötigt wurden.

Bezeichnend für die Kämpfe dieses Jahrhunderts sind die immer neu geschlossenen Liguen der „Großen" Italiens, denen sich die kleineren Mächte angliedern durften. Die für Siena wichtigen Hauptmächte heißen Venedig und Mailand, der Papst und Neapel. Florenz sucht eine kluge Gleichgewichtsfunktion bei diesem Gegensatz von Nord- und Süditalien auszuüben. Siena ist in der Regel mit den südlichen Herren im Bunde, immer mit Neapel, bisweilen auch mit dem Papst. Überhaupt ist Sienas Front viel entschiedener nach dem Süden gerichtet als etwa die von Florenz. Noch heute empfindet man hier den mittelitalienischen Charakter viel bestimmter als in Florenz, obwohl doch eigentlich der Apennin die Grenze bildet. Einmal freilich, 1451, beteiligte sich Siena an einer Liga, die Venedig, Piemont, Correggio und Neapel gegen Florenz, Mailand und Mantua schlossen; aber der Frieden von Lodi 1454 löste schon nach drei Jahren diese sonderbare Allianz.[1])

Das Emporkommen der Medici in Florenz mag Siena mit jener heimlichen Angst verfolgt haben, die wehrlos dulden muß, daß der an und für sich schon mächtigere Feind sich nun auch noch seine glänzenden Strategen heranzieht. Wir verstehen, daß niemand die Erschütterungen dieser so klug aufgebauten Hausmacht leidenschaftlicher ersehnen mochte als die Sienesen; und als sich 1478 die Feinde der Verschwörer zusammenfanden, hatte Siena rechtzeitig dafür gesorgt, dabei zu sein. Das ganze „Alt-Italien" tat sich damals zusammen, um die junge Nebenbuhlerin am Arno und ihre Krämerfürsten zu bekriegen. Florenz mußte mit seinem Hilfesuchen bis über die Alpen nach Frankreich gehen. Nicht nur der Papst und Neapels König standen gegen Florenz auf, auch die sonst untereinander stets verfeindeten Fürsten von Urbino, Rimini und Pesaro fanden sich bei den Zelten am Arno. Es ist hier nicht der Ort

1) Vgl. H. Leo, Geschichte von Italien. III, p. 157 u. IV, p. 341.

darzustellen, wie sich Lorenzo Medici dieses Massenüberfalls erwehrt hat. Seine damalige Reise nach Neapel war ein Va-banque-Spiel kühnster Art. Aber es gelang; und Lorenzo war klug genug, nachdem er die Hauptsache erreicht, den Papst um Aufhebung des Bannes zu bitten und mit Siena ein 25jähriges Friedensbündnis zu schließen. Siena hat freilich zu gleicher Zeit ein gleiches Bündnis mit dem Papst vereinbart, als Rückversicherung. Es hatte besondere Veranlassung, sich seiner Freunde zu vergewissern, da das ihm bisher befreundete Neapel die Gefühle wechselte. Alfonso von Calabrien, der mit einem Heer gegen Florenz angerückt war, suchte mit den durch den Friedensschluß freigewordenen Truppen Siena dauernd in Beschlag zu nehmen und ein dominium regis Aragoniae hier einzurichten. Welche Folgen hätte ein derartiges Übergreifen des Südens in das Herz Toskanas haben müssen! Welche Möglichkeiten hätten sich für Neapel erschlossen, wenn es den Papst nicht nur von Süden, sondern auch von Toskana und von Ferrara aus, mit dem es ja vielfach verschwägert war, hätte in Schach halten können! Dann hätte Neapel ausführen können, was später einem Cesare Borgia vorschwebte, ohne daß dieser es hätte erreichen können. Siena selbst aber hätte zweifellos aus dieser Abhängigkeit von Neapel großen Nutzen gezogen; es wäre vor allem nicht so früh aus der italienischen Völkerdebatte ausgeschaltet worden. Ein Zufall hat diese Verbindung von Süd und Nord verhindert. Im Jahre 1479 landeten plötzlich kleine Türkenschiffe in Otranto, überfielen den Platz, metzelten „12 000 Weiber, Kinder und Greise“ in der Kathedrale dieser Stadt nieder und schienen nun einen Mordbrennermarsch gegen die heilige Stadt Rom und gegen Neapel antreten zu wollen. Mit Entsetzen hörte man von dem Blutbad; die längst geahnte Türkengefahr trat dem Abendland plötzlich in ihrer ganzen Leibhaftigkeit vor die Augen. Der Papst erließ einen Aufruf zu einem neuen Kreuzzug und König Ferdinand von Neapel rief seinen Sohn Alfons schleunigst von Siena ab, um dem Gros der neapler Truppen zu Hilfe zu kommen. Aber die Türken verschwanden rätselhafterweise ebenso schnell, wie sie gekommen waren; der Grund dafür ist nie aufgeklärt worden. Gewiß ist nur, daß die

Venezianer oder der Herzog von Rimini diese blutige Exkursion der Soldaten Mohammeds II. auf dem Gewissen hatten. Sicher hat Venedig nicht geahnt, daß von diesem Einfall Siena in erster Linie Vorteil ziehen sollte.

Siena nimmt gegen das Ende des Jahrhunderts seine Geschichte wieder selber in die Hand. Leider hatte auch hier der löbliche Brauch geherrscht, daß man die Fähigen als verdächtig verbannte; da drangen 1487 die Emigranten in die Stadt ein und bemächtigten sich unter der Führung Pandolfo Petruccis der Regierung, die dieser hochbegabte Capitano bis zu seinem Tode, 1512, sehr klug geführt hat. Es handelte sich vor allem um eine straffe Regelung der inneren Streitigkeiten; aber auch nach außen hin galt es, wenigstens auf der Defensive gegen Cesare Borgia zu bleiben. Und diesen großen Dienst hat Pandolfo seiner Vaterstadt geleistet. Wäre der 1503 zum Papst gewählte Pius III. nicht nur 26 Tage geistlicher Kaiser geblieben, so hätte er wohl seiner Heimat Siena noch einmal aufhelfen können. Unter dessen Nachfolger Julius II. aber sank Sienas Selbständigkeit so rasch, daß es sich nicht einmal mehr unter die Gegner der Rovere mischen konnte. Frankreich hielt noch eine Weile seine schützende Hand über die Stadt. An Florenz fiel Siena erst 1557; aber das eigentliche Jahr seines politischen Todes ist 1512, das Todesjahr Pandolfo Petruccis.[1])

1) Diese geschichtliche Einleitung faßt nur Bekanntes zusammen und kann deshalb der Fußnoten entraten. Gelernt habe ich für die Geschichte der Stadt immer noch am meisten aus Leos Geschichte der italienischen Staaten, Hamburg 1829 ff. Laugton Douglas: A history of Siena (London 1902) ist kompilatorisch gearbeitet; viel besser, aber weitschweifiger Cos. Chledowski, Siena I u. II, Berlin 1905 u. 1906. In dem von Lucy Olcott herausgegebenen Guide to Siena (Siena 1903) ist der historische Teil (S. 3—144) von William Heywood bearbeitet und sehr zuverlässig. Wichtig ist auch Paolis Artikel ‚Siena' in der Encyclopaedia Britannica XXII, 39. Die Einzelliteratur hat am vollständigsten Chledowski zusammengestellt. Von italienischen Darstellungen ist Sismondis Buch (auch französisch Brüssel 1838, 8 Bände) das ausführlichste; von den neueren Untersuchungen ragen die von Zdekauer und A. Lisini hervor, sowie die Veröffentlichungen der Accademia de' Rozzi.

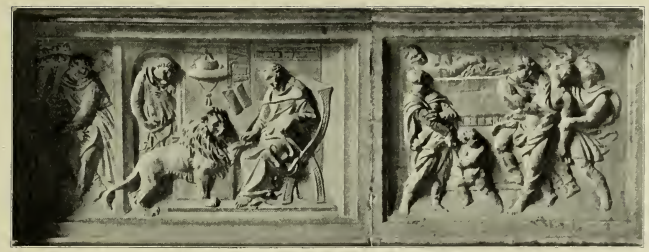


Abb. 1. Jacopo della Quercia. Teil der Predella des Altars in Lucca.

II

JACOPO DELLA QUERCIA.

DIE Sienesen stehen bekanntlich in dem Rufe, daß sie gute Maler, aber schlechte Bildhauer gewesen seien. Richtig ist an diesem Satz die erste Hälfte. Die Malerei ist die Spezialität der Sienesen gewesen und sie haben sich ihr früher als andere hingegeben. Hier und in Pisa, aber nicht in Florenz ist der erste Trieb der Tafelmalerei Italiens aufgeschossen. Der feine Instinkt, mit dem man hier das kleine Hausaltärchen zu einem güldenen farbigen Schrein verwandelte, findet seinen Vergleich nur bei den Malern von Cöln. Und doch geht es nicht an, den Sienesen das Gefühl für den Stein zugunsten der Malerei abzusprechen. Auf welchen Besucher der Stadt spräche nicht die Gewalt dieser steinernen Straßen stark ein? Wer empfände hier nicht den Sieg des Steines über den Garten? Die Mauern stehen steil auf den glatten Pflasterplatten; den Bodenschwankungen entsprechen nicht hügelige Abhänge, sondern Terrassen und Treppen. Der Marktplatz ist Stein geworden, obwohl man für die Pferdehufe beim Palio einen weichen Grund braucht und

deshalb jedesmal die Platten mit Stroh belegen muß. All diese Steine sollten nur Maler und keine Bildhauer erzogen haben? Zudem hat Siena in den nahen und der Stadt gehörenden Brüchen delle Rocchette bei Gallena den Überfluß edlen Materials. Das erste Inventarstück des neuen Doms, in dem seit etwa 1250 zelebriert wurde, war eine Marmorkanzel — vielleicht entsprach ihr ein Taufbecken ähnlicher Art, und jedenfalls auch aus Stein. Was hat Florenz um 1260 an Kanzeln besessen? In S. Pier Scheraggio (heute in S. Leonardo in Ascetri) und in San Miniato standen seit etwa 1200 Steinkanzeln, die sich aber mit Niccolò Pisanos Leistung in Siena in keiner Hinsicht messen können. Dieser Niccolò war ja freilich ein Zugewanderter, der in Apulien groß geworden und unter Kaiser Friedrich II. herangebildet worden war.[1]) Aber er hat in Siena eine Schule der picchia pietra hinterlassen, die sich schon im Trecento zunftmäßig im Anschluß an die Domhütte zusammenschloß.[2]) „Wer in den ersten Jahrzehnten des Trecento in Toskana ein Denkmal errichten wollte, mußte sich nach Siena wenden" (Chledowsky I, 184). Jedenfalls übertrifft, wie auch Venturi dargetan hat, die sieneser Plastik des Trecento die im damaligen Florenz um ein Beträchtliches, nicht nur nach der Seite des Ausgreifens. Die hohe Schule für diese marmorarii ist natürlich der

1) Der seit mehr als 30 Jahren erregte Streit um Niccolò Pisanos Herkunft und die Auslegung der bekannten sieneser Urkunde neigt sich, seitdem Venturi in der Arte ein zweites ähnliches Dokument veröffentlicht hat, schon aus urkundlichen, von Pollaczeck keineswegs erschütterten Gründen immer mehr zu der Annahme der apulischen Herkunft. Schlagender als der urkundliche ist bisher der stilistische Beweis geführt worden, da die Vorläufer der Kunst Niccolòs und die Vorbedingungen seiner geistigen Kultur in Toskana durchaus fehlen. Die architektonischen „Beweise" Bertaux' sind von Supino abgelehnt worden; aber die Architekturen auf dem Relief „Simeons" an der Pisaner Kanzel Niccolòs bleiben unerklärlich, wenn man nicht die apulischen Bauten zur Grundlage dieser gemeißelten Bauprospekte nimmt. Mir scheint das Entscheidende die antik-aristokratische Kultur Niccolòs zu sein, die zu allen demokratischen Ideen und gotischen Tendenzen Toskanas im schärfsten Widerspruch steht. Näheres darüber in „Pisa", Berühmte Kunststätten No. 16, S. 42 ff.

2) Das von Milanesi I, 105 publizierte Breve dell'arte de' maestri di pietra senesi bezieht sich auf einen festeren korporativen Zusammenschluß, nicht auf den ersten Verband.

Dom. Bis Neapel und Sizilien (Messina) wandert diese Kunst südlich, nach Norden dringt sie bis Genua und Mailand vor. Ganz Mittelitalien wird von ihr versorgt, und der Dom Orvietos darf direkt eine Tochter der sienesischen Mutter genannt werden. Reihen wir diesen Marmorkünstlern oder Steinmetzen nun noch die Goldschmiede an, die sich schon 1361 (Milanesi I, 57) zur Zunft zusammenschlossen, so steigert sich der Eindruck von Sienas plastischer Schaffenskraft. Die edlen Herrlichkeiten, die man 1904 auf der mostra dell'arte antica senese zu sehen bekam, würde man bei einer ähnlichen Ausstellung altflorentiner Kunst vergebens suchen.[1]) Endlich hat Siena damals auch schon die Holzplastik gepflegt. Diese in dem entforsteten Italien so früh verwaiste Kunst hat, wenn wir von der Lombardei absehen, in Pisa und Siena ihre bedeutendste Entwicklung erlebt. An ihr hat sich der Geschmack für die malerische Halbplastik, die das ganze Quattrocento beherrscht, besonders entzündet. Man spricht gern der germanischen Rasse die Vorliebe für das Schneidemesser zu und meint, daß das leidenschaftliche Hineingehen ins Holz ein Vorrecht der gebückt in der kleinen Stube über dem dicken Holzklotz sitzenden und emsig schnitzelnden Nordländer sei. Aber wie die Antike neben ihrem Stein auch das chryselephantine Holzbild monumental aufgebaut hat, so hat auch Italien seine statutarische Holzkunst in Freifiguren entwickelt und diesem Material Geheimnisse abgelauscht, für die auch das Quattrocento noch Sinn

1) Über diese Cimelien gibt der Catalogo generale della Mostra dell'antica arte senese, Siena 1904, S. 129ff. näheren Bescheid. Trotz der zahllosen „Druckfehler" sind wir auf diesen Katalog für viele Namen und Bestände angewiesen. Die Hauptnamen der Orefici des Sieneser Trecento sind Ugolino di Vieri, der 1350 das Reliquiar No. 17 in Lusignano di Val di Chiana gearbeitet hat (1471 von Gabriello d'Antonio da Siena ergänzt), dann Lando di Piero, † 1340, von dem das herrliche Reliquiar des S. Galgano und der goldene Gürtel, beide im Santuccio in Siena, herstammen (No. 33 u. 34, mit Abbildung von 33). Vgl. auch Corrado Ricci, il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese, S. 59 u. S. 163. Auch Giovanni di Bartolo (1364—85 tätig) ist hervorzuheben. Die Exhibition of pictures of the school of Siena and examples of the minor arts des Burlington Club in London 1904 enthielt nur Goldarbeiten des Quattrocento und der Folgezeit.

hatte.[1]) Bekanntlich ist die früheste Arbeit Jacopo della Quercias, von der wir durch Vasari (ed. Sansoni II, 110) wissen, eine Holzstatue, freilich eine Gelegenheitsarbeit, gewesen.[2]) Auf der Mostra in Siena war ein Holzrelief aus Recanati (Abb. 3) zu sehen, datiert 1395, von einem maestro Ludovico da Siena, in dem wir einen Genossen Quercias zu sehen haben (Saal VIII, No. 46). Es ist dies das einzige mir bekannte Holzrelief der sieneser Schule, während Rundplastik in Holz häufig ist. Doppelt interessant wird dies Relief durch Vasaris Notiz, Quercia habe zwei Reliefs aus Lindenholz geschnitzt, männliche Figuren, die Bärte und Haare mit solcher Geduld, daß es ein Wunder anzusehen war. Der jüngste Exeget Vasaris, Gottschewski (Deutsche Übersetzung Vasaris, Band III, S. 3), glaubt hier an einen Irrtum Vasaris; das oben genannte Relief des Ludovico beweist aber, daß es derartige Holzreliefs gab. Freilich ist Ludovico nicht der Lehrer Quercias gewesen, da dessen Altar in Lucca ausdrücklich von einem Magister Petrus spricht.

Nach alledem geht es nicht an, den Sienesen den plastischen Sinn abzusprechen. Eine Kunst wie die Jacopo della Quercias ist nicht denkbar ohne eine lange, tiefgreifende Vorarbeit. Als Duccio mit seinem farbigen Riesenbild am Anfang des Trecento dem Dom die höchste Note des Innenschmuckes einfügte, stand die steinerne Herrlichkeit des Hauses, der Fassade, des Inneren, schon fertig da. In Siena sowohl wie in Florenz ist die Plastik die früher entwickelte Kunst; aber in Siena setzt diese Entwicklung um mehr als hundert Jahre früher ein als in Florenz.

---

1) Auf der Mostra erschien mehr als eine Verkündigungsgruppe in Holz, die noch dem Trecento angehörte; am bedeutendsten (Abb. 2) die 1370 datierte Gruppe der Arte de' calzolari aus Montalcino (Saal VIII, No. 42 u. 43). Viele Museen besitzen außerdem frühe sieneser Holzfiguren, die sich von den gleichzeitigen Pisaner Holzplastiken nicht unwesentlich unterscheiden durch ihre größere Altertümlichkeit. Pisa ist entwickelter um 1370 und auch gotischer; die sieneser Bildwerke stehen auf der Kunststufe Duccios. Näheres darüber im folgenden Kapitel.

2) Das hölzerne Reiterstandbild des Giantedesco, das an der Eingangswand des sieneser Doms (innen) aufgestellt war, wurde leider 1506 von Pand. Petrucci zerstört. Vasari, II, 110, Anm. 2.

Abb. 2. Verkündigungsgruppe der Arte dei Calzolari von 1370. Montalcino.

Das schöne Buch von Carl Cornelius über Jacopo della Quercia überhebt uns der Pflicht, die Summe dieses Künstlerlebens mit neuer Eindringlichkeit zu ziehen. Die Stellung dieses Künstlers in der ersten Reihe der Plastiker aller Zeiten ist heute unbestritten; neben Giovanni Pisano erscheint er als der genuinste Vorläufer Michelangelos, der dem

Sienesen nicht nur in den Arbeiten an der Arca di S. Domenico in Bologna, sondern auch in den Malereien der sistinischen Decke gehuldigt hat.[1]) Es wäre eine Entwicklungslinie denkbar, die mit Ausschaltung der ganzen florentiner Quattrocentoplastik direkt von Quercia zu Michelangelo führte. Dessen entscheidender Anfang beruhte auf dem Bruch mit der damaligen florentiner Tradition, wie sie Verrocchio und Benedetto vertraten. Sein Zurückgreifen auf Donatello ist lange nicht so entscheidend als die Hinwendung zu Quercias Gestaltenbildung, die er als Zweiundzwanzigjähriger in Bologna kennen lernte. Auch die auf Bologna folgenden Arbeiten Michelangelos, namentlich der Bacchus, stehen Quercia viel näher als Donatello.

Abb. 3. Ludovico da Siena: Holzrelief von 1395. Recanati.

Quercias Bedeutung liegt nicht auf dem Gebiete der Freiplastik, sondern auf dem der dekorativen Bildnerei. Auch das Grabmal der Ilaria Carretto gehört hierhin und die Lünetten-Figuren von San Petronio in Bologna sind ebenfalls im Grunde ein erhöhtes Relief. Er schaffte sich stets zuerst den Rahmen, den er dann füllte. Seine Hauptarbeiten sind ein Brunnen, ein Grabmal, ein Taufbecken, ein Portal. Daran erkennt man den Gotiker, den Sohn der Hütte. Das Neue liegt nun aber in der Art, wie er diese Rahmen füllt. Die Figuren sind nicht so architektonisch wie die der Florentiner und die Formensprache bleibt noch so allgemein, daß selbst Donatellos Bronzedavid daneben detailliert erscheint. Aber Quercia hat den Stil der erhöhten Gattung; namentlich in den Reliefs

1) Vgl. Knapp, Einleitung zu dem Bande „Michelangelo“ in den „Klassikern der Kunst“.

der Patriarchengeschichte in Bologna beschwört er einen Menschenschlag, zu dem es nur bei Michelangelo Geschwister gibt. Die Bewegung bekommt eine unerhörte Wucht und die Schwere der Leibesmassen übertrifft alles Bisherige. Donatello gibt schon in seinem Frühwerk, den Prophetenfigürchen an der Porta della Mandorla von 1406, elastische, gestreckte Figuren, deren Kraft in den Muskeln und Gelenken sitzt. Quercia lastet ganz anders mit der Wucht des Körpervolumens; seine Gebärden bekommen dadurch etwas Indiskutabeles.

Abb. 4. Jac. della Quercia: Madonna. Louvre.

Ein übermäßiger Drang muß ihn erfüllt haben, seinen Gestalten den äußersten Ausdruck der schweren Fülle zu verleihen. Wenn er ein Altarblatt wie das in S. Frediano in Lucca in Auftrag bekommt (1413), so ist eigentlich durch das Thema jede starke Bewegung von vornherein ausgeschlossen; verlangt wurden eine sitzende und vier auf Sockeln unter gotischen Bogen stehende Heilige. Nun steigerte Quercia aber die Gewänder, um durch starkes Rauschen der Falten, durch Fülle

Abb. 5. Jacopo della Quercia.
Prophet am Taufbrunnen. S. Giovanni. Siena.

und Gegensatz der Kurven ein stärkstes Leben zu entfesseln. Schlagworte wie „barock“ und „schwülstig“ genügen nicht, um das als Mangel zu schelten, was hier höchste Absicht ist. Hier rüttelt wieder einmal ein Leidenschaftlicher zu früh an den geschlossenen Pforten, die zu öffnen jene Kraft noch nicht gestattet, die „das Geistgefügte fest bewahrt“. Der Altar in Lucca stammt aus derselben Zeit, in der Donatello seinen Georg bildet; alles Leben ist hier in die Elastizität und Prägnanz der inneren Struktur gelegt. Quercia hat bis an das Ende seines Lebens mit diesem Gewandstil gerungen; denn auch die spätere Lünetten-Madonna in Bologna, bei der die Falten wie dicke Bäche niederrauschen, und die im Louvre lebt von der Großartigkeit ihres Kleides, nicht ihres Leibes (Abb. 4). Vielleicht hängt diese Eigenart Quercias mit der sieneser Tradition zusammen, die zu allen Zeiten vom Gewand viel mehr gehalten hat als die florentiner. In Florenz fängt eigentlich erst Ghiberti an, mit dem Gewand zu sprechen und zu spielen. Bei den florentiner Trecentisten des Steines wie der Tafel (Orcagna und Agnolo Gaddi vielleicht ausgenommen) spielt das Kleid keine selbständige Rolle. Aber bei Duccio, Simone Martini, den Lorenzetti, Bartolo Fredi, Barna, Lorenzo monaco — überall finden wir einen höchst prätentiösen Gewandstil, als Voraussetzung der ganzen Disposition. Das burgundische Kleid der Ilaria Carretto wirkt durch die wellende Gradlinigkeit wie eine seltene Ausnahme.

Jacopos Altarblatt in Lucca hat historisch betrachtet noch einen zweiten Vorzug: es ist der erste Vorstoß der Plastik gegen die gemalte Tafel. Die Arbeit bedeutet für die sienische Kunst prinzipiell dasselbe wie für Florenz Andrea della Robbias erste große glasierte Altartafeln, die etwa siebzig Jahre später einsetzen. Im Stein hat Florenz außerdem zur Zeit Bernardo Rossellinos und Minos diese Reliefaltäre nachgebildet, aber doch nur ausnahmsweise. Lieber stellte man am Arno auch fernerhin freistehende Statuen zu einer trotzigen Gruppe zusammen. Jacopo hat nur diesen einen Reliefaltar geschaffen; andere Aufgaben führten zu anderen Lösungen.

Abb. 6. Jacopo della Quercia.
Prophet am Taufbrunnen. S. Giovanni. Siena.

Bei dem Taufbrunnen in S. Giovanni in Siena, dessen Architektur wir Jacopo verdanken, ist das Motiv Niccolò Pisanos Brunnen in Perugia verwandt, nur daß statt der schwebenden Wasserschalen ein Tabernakel auf dem Mittelbaluster ruht. Die Prophetengestalten dieses Tabernakels (Abb. 5 u. 6) gehören zu Quercias reifsten Arbeiten und sollten über den vielgerühmten Bronze-Reliefs unten am Brunnen nicht übersehen werden. Barfüßler sind diese Gottesmänner, die sich mit dem nackten Fuße fest an den Boden klammern; überdicke und überreiche Falten wogen und schlagen um die schweren Glieder. Ob jung, ob alt, alle stehen im Bann ihrer Vocatio; halb gefesselt und dann doch wieder befreit scheinen sie von den Wänden der Nische los zu wollen. Die Arme liegen eng an den Leib gepreßt. Das

Seltsamste sind die Spruchbänder, breite schwere Lederstreifen, wie mit Blei gefüllt. Die Stellungen im Kontrapost, im Profil, in der schweren Belastung und im wilden über die Schulter Schauen zeigen ungemeinen Wechsel. Dem Täufer der Spitze wüßte ich nur eine Vergleichsfigur zu gesellen: Niccolò da Baris dämonisch milde Gestalt Gott-Vaters auf der Spitze der Arca in S. Domenico in Bologna.

Die „Fonte gaya“ bildet den Gegensatz zum kirchlichen Brunnen. Hier genügen ein paar Tropfen, um das Kinderköpfchen zu segnen; dort der große Wasserkasten, an dem zehn gehetzte Pferde in tiefen Zügen in der Juliglut Wasser saufen. Der Brunnen ist durchaus des Palio wegen gebaut worden, wenn er auch dann alltäglich benutzt wurde. Gegeben war damit seine unvergleichliche Lage an diesem Platz, an dem Scheitel des Bogens, dessen Sehne das Rathaus ist. Dort vor der Palastkapelle vollzieht sich die kirchliche Weihe der Pferde, hier oben finden diese den ersten Trunk nach dem entscheidenden Lauf. Gegeben war ferner der tiefe Wasserspiegel, der nur an drei Seiten von Brüstungen umstellt werden durfte. Eine solche Hippokrene hätten die Alten mit dem Pegasus oder in der Art der Kolosse am Quirinal geschmückt. Quercia gab keine Pferdenovelle, sondern eine Predigt für die hier versammelten sieneser Bürger. Die alten Tugenden der Gerechtigkeit, Klugkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, Treue und Liebe werden in feierlichem Thronen gereiht, vor ihnen die beiden antiken Patroninnen der Lupa-Stadt: Rhea Sylvia und Acca Laurentia. Einst soll hier am alten Brunnen eine nackte Frau Venus gestanden haben, an deren Stelle nun römische „Mütter“ stehen. Diese Freifiguren sprechen nicht mit der Silhouette, sondern als schweres Gebäu. Während von der Wand des Palastes gegenüber zwei Wölfinnen sich heiser schrein, an deren Euter Romulus und Remus trinken, sorgen hier zwei Menschenmütter für ihre Kinder. Der ganze Brunnen feiert die Frau, als Trägerin höherer Weisheit. Die Priesterinnen breiten mit königlicher Art ihre Glieder, ihre Gewänder. Ein leiser Spott scheint um die Marmorlippen zu spielen, wenn diese Frauenaugen auf all das Männergetümmel des dicht gefüllten Marktplatzes blicken.

Ruhsam sitzen sie am Wasser und hüten den heißen Tieren den kühlen Trunk. Unter den allegorischen Frauen hat mir die Giustizia immer den stärksten Eindruck gemacht, größeren jedenfalls als die viel abgebildete Sapientia. Stolz thront der kleine rassige Kopf auf dem steilen Hals; die Glieder sind dies eine Mal schlank und elastisch, eine Formensprache, die an Brunellesco erinnert.[1])

Ob der Auftrag in Bologna wirklich das enthielt, was Quercia auf der Höhe seiner Kraft (50jährig) zu schaffen sich gewünscht hat? Immerhin gehörte der Begriff „Portalschmuck" damals zu den umfassendsten Aufgaben der dekorativen Plastik. Man muß nicht nur an Orvieto oder die Porta della Mandorla des florentiner Doms denken, sondern an die gotischen Riesenportale Frankreichs, um sich den Umfang des Themas vorzustellen. Überraschen muß, daß in Bologna nur die Lünette Rundfiguren enthält; alles andere ist der Relieftafel vorbehalten worden. Die Anordnung des Ganzen zielte natürlich darauf, daß diese weißen Marmorreliefs mit den vergoldeten Reliefs der Bronzetüren (die nicht ausgeführt wurden) einen starken Einklang bilden sollten. Obwohl die Aufgabe den Künstler einengte, ist Quercia in den Paradies-Reliefs das Größte gelungen, was er überhaupt gebildet hat. Über das Inhaltliche hat Cornelius sehr Feines gesagt. Der typische Stoff dieser Urgeschichte lag Jacopo ganz besonders; Donatello mag ihn darum beneidet haben. Auch Masaccio findet bei diesem Thema seine monumentalste Sprache. Ghiberti

Abb. 7. Stucco nach der Sapientia Jacopo della Quercias. Amsterdam, Rijksmuseum.

1) Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt zwei Stuckbüsten, welche zwei Köpfe dieses allegorischen Tugendreliefs reproduzieren; wir bilden den Kopf der Sapientia (Abb. 7) ab, obwohl wir nicht das Alter dieses Stucks verbürgen möchten.

bearbeitete zu gleicher Zeit wie Quercia dasselbe Thema an seiner Paradiesestür — welch ein Unterschied der Auffassung, der Formensprache, des Reliefbegriffs! Jacopos Rusticastil läßt sich am ehesten mit dem Castagnos und Uccellos vergleichen: die verloschenen grünen Fresken Uccellos in Sa. Maria novella, die erst nach Quercias Tode gemalt sind, verraten den Einfluß des Sienesen auf den Florentiner. Hinter den zehn alttestamentlichen Reliefs stehen die fünf neutestamentlichen am Türsturz des Bologneser Portals ein wenig zurück. Aber die auf dem Esel reitende Maria (riposo, letztes Relief) gehört wieder zu dem Allerreifsten; und das vierte Relief, mit der „strage degli innocenti" zeigt, wie man selbst den tumultuarischsten Vorgang mit ruhiger Klarheit füllen kann. Seltsam, wie schwerblütig und dumpf alle Gestalten dieser Reliefs wirken. Heiteres, Elastisches fehlt gänzlich. Man stelle sich vor, wie ein Florentiner den grabenden Adam gebildet hätte!

Zu typischen Thematen gehören typische Gesichter. Will man das nicht gelten lassen, so wiegt der Tadel mangelnder Individualisierung nicht viel. Siena ist auf diesem Punkte merkwürdig zurückhaltend. Seine Malerei glaubte im Trecento, was das Gesicht betraf, mit dem Gegensatz alter runzeliger Männergesichter und blanker glatter Frauenwangen alles Wichtige gesagt zu haben. Ein Fürstenhaus, das auf die Kultur des Porträts Wert gelegt hätte, fehlte in dieser Bergstadt; und die Kirche verlangte auch für die jüngsten Heiligen (Caterina Benincasa) keine individuellen Gesichter. Nur das Grabmal forderte die individuelle Bildung. Quercia hat aber in seiner „Ilaria" doch wieder einen Typus, aber voll höchster Milde und Seelenruhe geschaffen, kein Porträt im Sinne Desiderios. Eher steht das Grab in dieser Hinsicht Bernardo Rossellinos Beata Villanea nahe; diesem florentiner „Gotiker" ist Quercia ja vielfach verwandt.

Noch ein Punkt ist zu erwähnen, in dem sich Quercia und Michelangelo berühren. Er betrifft das Kunstgewerbe. Der viel profilierende, mannigfach abschnürende und reich schmückende Stil, den Ghiberti Donatello, Desiderio, Antonio Rossellino, und vor allem Verrocchio vor-

tragen, wird von Quercia nicht akzeptiert; er ersetzt ihn durch wuchtige Monotonie. Alles ist mit wenigen schweren Strichen gegeben, sei es die Spindel Evas oder der Sessel Marias (Löwenköpfe auf dem Relief im Museo civico in Bologna). Der Studio des Hieronymus (Predella in Lucca, 1422, s. Kopfstück Abb. 1) enthält das verhältnismäßig reichste Inventar; man vergleiche aber damit ein Interieur wie das auf Donatellos Salome-Relief am sieneser Taufbrunnen!

Donatello hat sicher die Bologneser Reliefs Quercias gesehen, als er 1443 nach Padua reiste. Wir spüren aber in seinen paduaner Arbeiten nichts von einem Eindruck; wie anders als bei Michelangelo! Einem Donatello mußten diese Formen leer, wenig durchgebildet und zu allgemein erscheinen. Seine Kunst ging damals auf zerstreute Fülle und ein Übermaß von Ausdrucksenergien aus. Freilich hatte er ein Recht zu solcher Belastung der Formen; denn er wurde der Fülle Herr. Erst seine Nachfolger haben das Programm der „spielenden Kleinigkeiten" ausgegeben. Quercia ist dem dekorierenden Spiel völlig abgewandt. Der Zusammenhang ist ihm wichtiger als der Reichtum. Gehörte

Abb. 8. Jacopo della Quercia. S. Giorgio. Bologna, Museo civico.

er einerseits noch der Gotik an, so weist seine Formensprache auch schon auf das Cinquecento, das ja überhaupt dem Trecento näher steht als dem Quattrocento. In einer Zeit, die die Bronze höher stellte als den Marmor, ist er, sehen wir von dem Konkurrenzrelief für das florentiner Baptisterium und dem einen Relief am Taufbrunnen ab, reiner Marmorarius geblieben. Hätte er 1401 die Konkurrenz gewonnen, dann wäre vielleicht seine ganze Kunst vom Marmor abgezogen worden. Ein Glück, daß er unterlag! Auch diese Steinleidenschaft muß ihn Michelangelo teuer gemacht haben.[1])

1) Ein Schüler Quercias hat für den 1418 verstorbenen Conte Marco Pio in Carpi den Sarkophag gearbeitet, der heute in S. Francesco in Carpi steht: ein Konsolengrab mit der einst schräg gestellten Deckplatte, welche die Figur des Verstorbenen zeigt. Die drei vorderen Reliefs stellen die Geburt, Taufe und Enthauptung des Täufers dar. Die reich geformten Konsolen entsprechen den Konsolen am Hauptportal von S. Petronio, wo sich dieselben tragenden Putten finden. Für Quercia selbst ist das Ganze zu niedlich und detailliert; die Arbeit fällt aber wohl noch in die Zeit vor 1440. — Die Terrakotta-Madonna in der Galerie in Bergamo, welche Frizzoni und die Rassegna d'arte senese Quercia zugeschrieben haben, stammt nicht von seiner Hand, sondern von der eines Plastikers aus der Richtung des sog. Pellegrini-Meisters.

Abb. 9. Giovanni Turini. Evangelistenreliefs. Siena, Dom.

III

GIOVANNI TURINI.

MIT Quercia war am Marmor, an den Reliefs und Statuetten des Taufbrunnens die Familie der Turini beschäftigt: der Vater Turino di Sano (Ansano), die Söhne Barna, Lorenzo und Giovanni. Der letztere ist bei weitem der Wichtigste; er ist Goldschmied und Gießer. Von ihm und seinem Vater sind die drei Tugendgestalten der Tapferkeit, Gerechtigkeit und Weisheit; auch die beiden Bronzereliefs mit der Geburt des Täufers und der Predigt des Täufers sind ihr Werk (Mil. II, 86) und schließlich der Sportello mit der stehenden Madonna, der erst später entstand, nachdem man Donatellos Türrelief als ungenügend abgewiesen hatte.[1]) Die Begabung dieses Giovanni di Turino liegt in seiner Geschicklichkeit beim Bronzeguß; er steht neben Quercia wie Michelozzo neben Donatello.

1) Donatellos Sportello fand dann vielleicht Verwendung bei Luca della Robbias Tabernakel in Peretola, einst in Sa. Maria nuova in Florenz. Sicher ist der „Schmerzensmann" dieses Reliefs nicht von Luca modelliert. Vgl. Schubring, Luca della Robbia, S. 33 u. Abb. 32.

Die Geburt des Täufers (Abb. 10). Das Zimmer ist mit der Vorderwand wie bei der Bühne geöffnet; Pilaster tragen einen Fries; am Architrav ein Kranz auf Köpfen ruhend. Kassettendecke, Bettvorhang und Wandteppich. Das einzige Möbel ist das mächtige Bett, auf dessen Truhenbank Zacharias und Maria sitzen; letztere hält den kleinen Neu-

Abb. 10. Giovanni Turini: Geburt des Täufers. Bronzerelief am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

geborenen auf dem Schoß, Zacharias „schreibt und spricht“: Johannes. Je eine Begleitfigur steht neben den Sitzenden, zwei Mädchen links am Ende des Bettes, zwei Dienerinnen sorgen für die Wöchnerin. Der große gelagerte Körper Elisabeths zeichnet sich unter den leichten Decken edel ab. Sie erscheint jung und schlank; auf den linken Arm gestützt, wendet

sie sich nach vorn und ihr Auge blickt gespannt auf den plötzlich wieder redenden Gatten, der vom Klang der eigenen Worte betroffen scheint. Auch die andern staunen. Der gelagerte Leib Elisabeths erinnert an Bildungen Giovanni Pisanos; bei den andern Figuren sprechen die Gewandfalten stärker als die Glieder. Der Kopf sitzt ohne Hals auf den

Abb. 11. Giovanni Turini: Die Predigt des Täufers. Bronzerelief am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

Schultern. Eine gewisse Analogie in der Komposition bietet Pietro Lorenzettis schönes Bild von 1342 in der Opera in Siena.

Die Predigt des Täufers (Abb. 11) spielt natürlich am Jordan; hoch auf dem Berge liegt das Schloß Machaerus, mit hohen Mauern, Türmen, Toren und Galerien. Die „Berge" bilden eine wulstige,

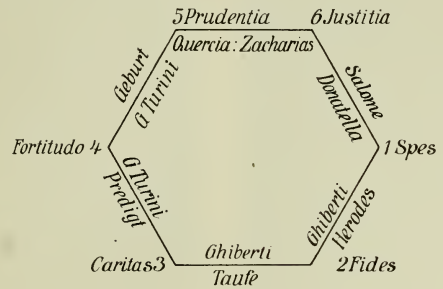
lebendige Kulisse. Johannes steht vor sieben männlichen und zwei weiblichen Zuhörern; der zehnte, Jesus, tritt eben von rechts heran, ohne daß Johannes es schon merkt. Das ist eine ungemein glückliche Verbindung zweier Szenen. Die Predigt der Buße ergibt eine Situation ohne Pointe; das plötzliche Hervortreten dessen, von dessen Schuhriemen eben die Rede war, bringt Spannung und Überraschung in die Szene. Diese eine Figur hält den neun Statisten der andern Seite die Wage; eine ähnliche Anordnung wie auf Raffaels Teppich „Pasci oves". Sehr reich ist das Spiel der Köpfe links; namentlich die sechs letzten Köpfe sind überaus lebendig. Johannes und Christus haben keinen Heiligenschein; das gleiche gilt übrigens von den Personen des vorigen Reliefs.

Abb. 12. Giovanni Turini: Sportello am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

Der Bronze-Sportello (Mil. II, 161) mit dem Relief der Madonna (Abb. 12) hat die Tür des Tabernakels zu bilden; die Maße waren also gegeben. Vielleicht erklärt sich daraus die überschlanke Gestalt der Madonna. Hier sitzt der Kopf auf hohem Hals. Das Manteltuch rahmt den Kopf ein, ähnlich wie bei Ambrogio Lorenzetti. Das auf dem linken Arm sitzende Kind hat einen auffallend mächtigen Kopf, der zu dem dünnen Körperchen nicht stimmen will. In der gesenkten Rechten hält die Madonna die Kugel. Das linke Bein ist abgestellt und leicht das Knie gebogen. Die Hauptfalte geht von der rechten Hand zu dem linken Fuß. Hier fehlen die Heiligenscheine nicht.

Von den Statuetten neben den unteren Reliefs des Taufbrunnens[1]) stammen 1 = Spes und 2 = Fides von Donatello, 3 = Caritas von Giov. Turini, 4 = Fortitudo von Goro di Neroccio, 5 = Prudentia von Giovanni, 6 = Justitia von Giovanni.

Caritas, Prudentia und Justitia (Abb. 13—15) sind also Arbeiten Giovannis. Diese Gestalten tragen leichte, faltige, locker gegürtete Kleider und den vornehm gelegten Mantel; alle drei haben, wie die Madonna, das linke Knie gebeugt, zwei blicken über die linke Schulter, während die Prudentia geradeaus blickt. Diese Figur ist die allerbündigste, auch



in ihrem Haarschmuck (Zöpfe). Am stimmungsvollsten gelang die Justitia, die als einziges Attribut ihrer ernsten Pflichten den Panzer trägt und eine Schriftrolle — die Wage hat Giovanni aus guten Gründen weggelassen.

Ganz anderer Art ist nun die vierte Figur (Abb. 16), die Goro di Ser Neroccio (geb. 1387) 1429 gearbeitet hat (Mil. II, 148). Diese Fortitudo (nicht Caritas, wie der Cicerone sagt) trug einst auf ihrer Linken eine Säule, während der rechte Arm gebeugt und vorgestreckt war. Es ist ein Motiv, das an die archaischen „Tanten" der Chiiter erinnert. Giovanni

1) Da diese Figuren häufig, z. B. auch im Lombardi-Katalog, verwechselt werden, möge die beifolgende Skizze den Standort festlegen.

Abb. 13. Giovanni Turini: Caritas.
Bronzestatuetten am Taufbrunnen.

Abb. 14. Giovanni Turini: Prudentia.
Siena, S. Giovanni.

Abb. 15. Giovanni Turini: Justitia.

Abb. 16. Goro di Ser Neroccio: Fortitudo.

Bronzestatuetten am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

Abb. 17. Giovanni Turini: Bronzeputto vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

war klug genug, die Arme stets an den Körper anzulegen. Die Fortitudo hat große Vorzüge: sie steht mit schwerer Würde, sehr gerade, auf dem linken Bein und scheint nach rechts schreiten zu wollen, dabei die schwere Säule vorsichtig balancierend. Eine dicke Gürtelschnur bindet ihr Kleid unter den Brüsten. Weit geöffnete Augen starren in die Luft. Die ganze Figur hat etwas Hochgemutes, fast Herausforderndes; neben ihr erscheinen die Figuren Giovannis gebunden und behutsamer. Aber freilich ist deren geschlossene Silhouette klug gewählt. Denn an diese Bronzefiguren drängen die sieneser Buben noch heute mit ihren Knien heran und gefährden die abstehenden Glieder dieser Bronzen.[1])

Von den sechs Putten, welche so munter auf den oberen Ecken des Tabernakels neben der Kuppel stehen oder herumtollen und zu dem ernsten Vortrag der Bronzen und Prophetenfiguren die fröhliche Note

1) Weitere Notizen über Goro. s. Mil. II, 149. Der „terribile", den die Scala 1437 ihm bezahlt, ist wohl eine Wasserspeier-Bronze gewesen.

fügen, sind vier von Donatello, zwei von Giovanni Turini (Abb. 17 u. 18). Die letzteren sind leicht von den andern kenntlich, da die Muschel, auf der sie stehen, keinen Blattkranz umgelegt hat, sondern hart auf dem Steinsockel aufliegt. Die Bübchen kommen herangesprungen, die Wölbung der Muschel dient ihnen als Sprungbrett, um recht weit auf das nächste Gesims zu springen. Dies gilt wenigstens von dem Putto, der sein Spielzeug vergessen hat und nun nichts besseres als laufen kann. Aber auch der Ballspieler tanzt auf einem Bein. Die Körperchen, ebenso wie die der andern Putten einst vergoldet, zeigen kugelige, allgemeine Formen, der Kinderbauch ist absichtlich betont und überall quellen die Fettpolster. Die lebhafte Silhouette ist für den Blick von unten wichtiger als die Durchbildung der Flächen, deren Spiegelung besonders wichtig ist. In der Opera del duomo befindet sich ein kleiner Marmorbursche (Abb. 19) aus der Dekoration einer Domkapelle, der für den „Läuferputto" als Vorbild be-

Abb. 18. Giovanni Turini: Bronzeputto vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

nutzt sein könnte; er ist wohl auch erst im Anfang des Quattrocento entstanden.

Noch vor Vollendung dieser Bronzearbeiten bekam Giovanni Marmorreliefs in Auftrag, die leider nur in Resten erhalten sind (Abb. 9). An der Südwand des rechten Querschiffes im Dom sind heute fünf Marmorreliefs eingemauert, vier breitere Tafeln mit den Evangelisten und eine schmale Hochtafel mit dem Apostel Paulus. Vermutlich sollte ursprünglich Quercia selbst die Arbeit übernehmen; denn sein Gehilfe, der mit ihm am Altar in Lucca arbeitete, Giov. di Giacomo da Lucca, ist bei dem Auftrag beteiligt. Daß es sich um einen größeren Auftrag ursprünglich gehandelt hat, geht aus dem Kontrakt vom 2. Nov. 1425 Milanesi II, 131, Nr. 91 hervor, nach dem Maestro Nanni di Jacopo da Lucha (das ist eben der Quercia-Schüler) mille libbre di marmo aus der Petreria der Opera brechen soll. Leider fehlt jedes Dokument, das den besonderen Zweck dieser Marmorlieferung aufklärte; und möglicherweise ist diese Lieferung nicht nur für die Arbeit bestimmt gewesen, zu welcher diese Reliefs gehört haben. Da am 28. März 1425 die erste Aufforderung an Quercia ergeht, nach Bologna zu kommen (Milanesi II, 125), so könnte man annehmen, daß die sieneser Opera damals Quercia durch einen neuen Auftrag zu halten versucht hat, der aber dann doch nicht von ihm ausgeführt wurde. Wie die später von Urbano da Cortona seit 1453 gearbeiteten Reliefs, die heute ebenfalls an der Südwand des Doms eingemauert wurden, so werden auch diese Apostelreliefs ursprünglich für eine Kapelle des Doms bestimmt gewesen sein. Sicher fehlt das Gegenstück zu Paulus, eine Schmaltafel mit Petrus; keinesfalls haben die Reliefs unmittelbar nebeneinander gesessen, sondern waren durch breite architektonische Glieder getrennt. An eine Kanzel ist nicht zu denken; denn das Prachtstück Niccolò Pisanos hätte eine soviel bescheidenere Arbeit arg in Schatten gestellt. Eher könnte man Reliefs für die Seiten eines Altartisches annehmen. In Florenz hat man wenigstens in jener Zeit für den Dom zwei Altäre für Petrus und Paulus mit ähnlichen Reliefs an der Vorderseite und der Schmalseite

Abb. 19. Marmorputto. Siena, Domopera.

geschmückt.[1]) Vielleicht hat Ghibertis damals gerade (1425) aufgestellte erste Baptisteriumstür die Anordnung der Figuren beeinflußt. Dort finden wir bekanntlich auch die Evangelisten.[2]) Die Reihenfolge in der

1) Vgl. Schubring, Luca della Robbia, S. 27.

2) Möglicherweise waren die Reliefs für die Cappella des Palazzo pubblico an der Piazza bestimmt. Vgl. dazu die Notiz Milanesi, I, 282.

heutigen Aufstellung (Marcus Lucas, Matthäus Johannes) könnte in Anlehnung an die ursprüngliche Aufstellung gewählt sein. Jedenfalls entsprechen sich diese Paare.[1])

Ihrem Charakter nach nähern sich diese Gestalten freilich weniger Ghibertis Reliefs als den erst nach 1440 gebrannten Tondi Luca della Robbias an der Decke der Pazzikapelle in Florenz. Die Figurensprache der sieneser Evangelisten ist dieselbe wie die Quercias und seiner Propheten am Taufbrunnen; dieser kehrt als Postament für die heiligen Tiere des Marcus und Johannes zweimal wieder. Am wuchtigsten geriet dieser letzte Evangelist, dessen linker Arm freilich sehr unklar im Mantel versteckt bleibt. Das alte kirchliche Schema des Diktats und Nachschreibens ist bei dem die Feder spitzenden Lucas noch wirksam; die anderen Stufen dieser Manipulation hat Giovanni aber fallen gelassen, namentlich das ridicüle Eintauchen der Feder. Den Männern der Feder steht der Schwertträger Paulus sehr wirksam gegenüber. Die Enge des Rahmens wirkt dabei besonders gut.[2])

Zwei Weihwasserbecken von Giovanni Turinis Hand bewahrt die Sakristei des sieneser Domes und die Kapelle im Palazzo pubblico. Namentlich das letztere (Abb. 20) zeigt eine überraschende Frische der Gestaltung. Ein flügelloses Engelmädchen trägt als Karyatide das achteckige Marmorbecken, das später mit der Medici-Kartusche geschmückt wurde. Emaillierte Bronzeplatten schmücken die Kappen dieses Beckens. Über ihm schwebt, begleitet von zwei Leuchterengeln, der Ewige, der auf unsichtbarem Thron sitzt, in der Linken (einst) die Weltkugel haltend. Fast übermütig schweben die leichten munteren Engelmädchen heran.

---

1) Ghiberti hat die Reihenfolge Johannes Matthäus, Lucas Marcus, die Schmarsow (Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des florentiner Baptisteriums, Abhandl. d. sächsischen Gesellsch. d. Wissenschaften XVIII, IV) freilich zugunsten der Reihenfolge Johannes Matthäus, Marcus Lucas umgeändert wissen will.

2) Die Notiz des Cicerone, daß Giov. Francesco da Imola das Lucasrelief angefangen habe, kann sich, soviel ich sehe, nur auf das oben erwähnte Dokument stützen. Weiteres über den Schüler Quercias bei Mil. II, 16, 24, 55, 68, 74, 75, 109, 131, 146. Nanni di Giacomo da Lucca und Nanni di Giacomo da Siena ist ein und dieselbe Person.

Endlich ist als Giovannis Arbeit urkundlich gesichert (Mil. IV, 94) die schöne Bronzelupa auf der Säule vor dem Palazzo pubblico (Abb. 21). Das alte Wappentier der Sena blickte von der Wand des Stadthauses damals schon in zwei Steinfiguren drohend herab, deren gierige Mäuler den Eindringling zu verschlingen drohten. Die trecentistische Sprache dieser Steinkolosse geht auf wilde Wucht. Giovanni dagegen will mit der Lupa etwas ähnliches aussprechen, wie in Florenz Donatello mit seiner Georgstatue. Die kluge aufspürende Wächterin, hager von vielem Wachen, der Kopf weit vorgestreckt und in die Luft schnüffelnd, die Rute derb und schwer herbhängend, alles in ungemeiner Spannung. Man vergleiche damit den so ganz anders gestellten, geballten Marzocco von Florenz mit dem zusammengekauerten Leib, der zum Sprung bereit ist. In Siena ist die Silhouette offen und die Achse durchaus horizontal. Natürlich wirkte auf das Ganze das römische Vorbild stark ein.

Abb. 20. Giovanni Turini: Weihwasserbecken. Siena, Palazzo pubblico.

Die Urkunden erwähnen noch, daß Giovanni für die Außenkapelle des Palazzo pubblico eine figura di marmo 1427 gemacht habe (Milanesi I, 282). Ein äußerst kostbares Doppelstück müssen die beiden silbernen Leuchterengel gewesen sein, welche die Kommune dem Papst Martin V. bei seinem Besuch Sienas verehrt hat.

Sie waren einen braccio groß und jedenfalls Kniefiguren mit seitlich gehaltenen Kerzen. Auf der Mostra waren ähnliche Figuren in vergoldetem Holz zu sehen; auch das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt derartige Leuchterfiguren. Von diesen Engeln hat den einen Giovanni, den andern ein anderer sonst unbekannter sieneser orefice, Niccolò di Treguanuccio, gemacht. Auch diese Engel trugen, wie das Weihwasserbecken, Emailschmuck, wahrscheinlich an den Postamenten der Leuchter. Sie kosteten zusammen 595 Goldgulden.

Eine andere Silberstatue von Giovannis Hand im Dom, eine Madonna, im Werte von 400 Goldgulden, wurde 1439 im Januar geraubt. Die Behörde schrieb sofort nach Florenz, Perugia, Arezzo und Montalcino. Schon im Februar wird die Statue gefunden, die von Priestern gestohlen war. Man bittet den Papst „di esterminare questa esecranda setta di preti ladri."

1440 bekommen Giovanni und sein Bruder Lorenzo zwei Silberstatuen, Petrus und Paulus, für die Palastkapelle übertragen und dazu drei Jahre später eine Silberstatue der Madonna (Milanesi IV, 127 u. 139). Auch der Altarschmuck des Hochaltars, aus Silberstatuen bestehend, wird 1444 um die Gestalt eines resurrectus erweitert; $1^1/_3$ braccio hoch, 26 Pfund schwer. Giovanni und sein Bruder Lorenzo machen diese Figur gemeinsam.

Seinen letzten Auftrag, eine cassetta für die cappa des frate Bernardino in der Osservanza, hat Giovanni nicht mehr ausführen können; er ist bald nach 1455 gestorben. Francesco d'Antonio hat diese 1460 vollendet.

Von den auf der Mostra ausgestellten Figuren sind zunächst die in Riccis Katalog (Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese) unter Nr. 113 u. 114 abgebildeten Holzstatuen (weiß überstrichen), S. Ambrogio und S. Antonio Abbate im Besitz von Giulio Barbaresi in Siena, für Giovanni in Anspruch zu nehmen. Die Verwandtschaft mit den Bronzestatuetten des Taufbrunnens und den Marmorreliefs des sieneser Doms ist sehr groß; vor allem ist die Geschlossenheit der Figuren, das starke Anpressen der Arme und das Kurzhalsige bezeichnend. Auch das Herunterwallen des Mantels bis auf die Fußspitzen und die dadurch betonte Massigkeit der unteren Teile fanden wir bei Giovanni.

Abb. 21. Giovanni Turini: Die bronzene Lupa. Vor dem Palazzo pubblico in Siena.

Dagegen scheinen mir die fünf großen Holzfiguren in S. Martino (die Madonna, der Täufer, Petrus, Paulus und Antonius Abbas, Ricci Nr. 117 bis 120 und 122), die Ricci ebenso wie die oben erwähnten Heiligen allzu freigebig Quercia selber zuschrieb, nicht die Hand Giovannis aufzuweisen; ihr Rhythmus ist freier, die Bewegung stärker, das Faltenspiel aufgeregter. Ein gutes äußeres Erkennungszeichen sind bei diesen Arbeiten die Basen und ihre Profilierung. Giovanni hat sechseckige, schwach profilierte Postamente von demselben Grundriß wie das Taufbecken; auf diesen stehen die Gestalten in der Mitte, so daß noch Platz ringsum freibleibt. Bei den Figuren aus S. Martino sind die Postamente stärker profiliert, die Oberplatte springt vor, aber die freigestellten Füße der Figuren stehen bis über den Rand auf dem zu kleinen Postament. Wir werden gut tun, diesen Künstler als den „Martino-Meister" vorläufig auf sich zu stellen, bis es gelingt, einen der vielen urkundlich überlieferten Namen mit ihm zu identifizieren. Zeitlich können diese Gestalten nicht vor 1440 angesetzt werden. Dazu stimmt auch das zu gleicher Zeit mit den Statuen entstandene Glasfenster im Chor von S. Martino, das den Patron der Kirche mit dem Bettler darstellt.

Mußten wir Corr. Riccis Taufen dieser und der oben genannten Figuren auf Quercia ablehnen, so scheint die Zurückführung der beiden schönen Verkündigungsfiguren des Santuccio (Abb. 22) auf Giovanni Turini begründeter. Die heute in Wandnischen rechts und links vom Hochaltar der kleinen Nonnenkirche des heiligen Galgano aufgestellten, prächtig erhaltenen Holzfiguren haben sich zwar eine dicke Neuvergoldung gefallen lassen müssen, wodurch der zarte Reiz munterer Farbigkeit verloren ging; aber sonst ist alles, auch die Hände, gut erhalten. Das Lieblingsschema der pisanisch-sienesischen Holzskulptur steht hier in einem glänzenden Prunkstück vor uns.

Die Darstellung der Verkündigung in freistehenden Figuren, die zur Seite des Hochaltars oder am Eingang einer Kapelle aufgestellt waren, ist in vielen Arbeiten aus dem Trecento und Quattrocento erhalten. Die wichtigsten Stücke finden sich im Museo civico in Pisa, in Lyon, im

Abb. 22. Giovanni Turini: Verkündigung. Bemalte Holzfiguren. Siena, Santuccio di S. Galgano.

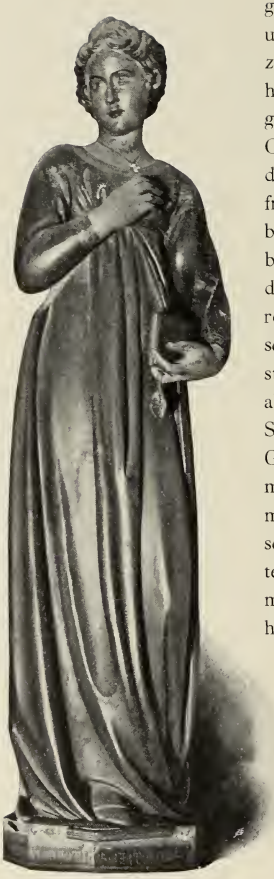
Louvre, im Cluny-Museum und bei Mad. André in Paris, im S. Kensington-Museum, in Berlin, bei Bardini in Florenz, im Bargello, in Volterra, in Montalcino, S. Gimignano, Chiusuri, und in Siena selbst, wo außer den Gestalten des Santuccio die kleineren Figuren in den Regie scuole, die größeren in der Misericordia bei S. Martino hervorzuheben sind. In den seltensten Fällen sind diese Gestalten auf bestimmte Künstler zurückzuführen; Siena ist so glücklich, in dem Handwerkerstand seiner legnami damals über sehr geschickte Männer zu verfügen, die nach einer Zeichnung den Holzblock zu schneiden verstanden, der dann in der Regel einem Maler zur Bemalung übergeben wurde. Diese Figuren sind nicht massiv, sondern aus starken Bohlen zusammengesetzt. Das Holz wurde mit einem feinen Gazestoff überzogen, und darauf der fein geschlämmte Gesso gestrichen, der eine glatte Unterlage für die blanke Farbe gibt. Die Textur der Holzoberfläche wurde ohne Bedauern geopfert; mit derselben Gleichmütigkeit, mit der man Elfenbein anmalte, statt die Textur des edlen Beines für das Inkarnat zu benutzen. Obwohl dieser Gipsbelag das Anstücken einzelner Teile unsichtbar machte, finden wir doch bei den späteren Arbeiten das Bestreben, die Arme so zu legen, daß man sie mit aus dem Blocke herausschnitzen konnte.

Die Entwicklung in der Auffassung ist die gleiche wie bei der Madonnendarstellung.[1]) Im Trecento herrscht der Typus der feierlichen Energie; an die hoch sich reckende, stolz ablehnende Vergine tritt der nicht minder aristokratische, die goldenen Flügel zusammenschlagende Himmelsbote mit eindringlicher Frage heran. Mit scharfen Akzenten sticht die Rechte in die Luft, jedes Wort des Spruches: gratia plena, dominus tecum, benedicta es inter mulieres, benedictus fructus ventris tui eindringlich betonend. Es ist der Moment der ersten allocutio; Maria steht leise erschüttert da, überrieselt von der bangen Ahnung, daß sich in diesem Augenblick ihr Leben entscheidet und ihr stilles, klingendes Dämmerleben in die Kreise höchster Gottesbefehle gezogen wird. Aber sie sucht

1) Vgl. Achiardi: Alcune opere di scultura in legno dei sec. XIV e XV. „L'arte" 1904.

die Bewegung zu meistern; dieser Fürstin steht die Erziehung einer Beatrice zur Seite. Montalcino hatte zur Mostra in Siena zwei derartige Gruppen gesandt; die eine (Katalog Nr. 42 u. 43, Ricci Nr. 109, Abb.) ist datiert 1369 u. 1370 und signiert Angelus sculpsit; sie ist eine Stiftung der arte dei calzolari (Abb. 2). Beide Figuren ganz schlank und elastisch. Alles ist konzentriert auf die Bewegung je eines Armes, von denen der eine vornehm gehoben, der andre eilig vorgehalten wird. Sehr ausdrucksvoll ist der Gegensatz der offenen Engelshand zu der geschlossenen Marias. Ganz ruhig läuft der Mantel vom Kopf über die kleinen Schultern, um dann vorn mit dem Buch ein anziehendes Stilleben der Falten zu bilden. Bei dem Engel muß man hier wie stets den dicken weißen Büschel der Lilien ergänzen, deren Kelche neben der erhobenen rechten Hand leuchteten und deren Duft mit schwerer Süßigkeit zu dem staunenden Mädchen herüberschlug. Etwas später ist die zweite Gruppe (Katalog Nr. 13 u. 14, Ricci Nr. 110, Abb.), schwerer und plumper im Aufbau, aber namentlich in der Madonna von intimstem Reiz. Hier zucken die Augen Marias leicht im Schreck und ziehen ein wenig die Wimpern an; die rechte Hand legt sich schützend breit vor die Brust, die linke hält den Mantel straff angezogen. Breit rauschen die Falten der großen Gewänder unten zur Seite.

Ein neuer Typus stellt sich dann in den schönen Gestalten der Collegiata von S. Gimignano dar, die Martino di Bartolommeo 1426 bemalt hat (Abb. 23 u. 24). Maria erscheint hier nicht mehr so feierlich gewichtig, sondern wie eine Prinzessin, ein adeliges Mädchen, vom Künstler wie aus der Erinnerung an eine beglückende Stunde gebildet, als ein feines goldenes Fräulein beim Kirchgang an der staubigen Stube des Handwerkers vorbeiging und dem armen Bildschnitzer die Ahnung einer schöneren Wirklichkeit nahe brachte. Wie in Cöln die Maler, so haben auch in Siena die Künstler ihre Marienbilder mit solchem süßen Augentrost erfüllt. In die Plastik wird hier übersetzt, was etwa 100 Jahre früher (1344) Ambrogio Lorenzetti mit seiner „Annunziazione delle donzelle“ (Siena, Akademie II, 88) auf der Altartafel vorgebildet hatte. Ganz hoch



gegürtet, von dem schlichten roten Kleid still umflossen, steht das junge feine Mädchen zart erschreckt vor uns. Kein Manteltuch hüllt den schönen Kopf ein, den die hochgesteckten Haarmassen festlich krönen. Beide Oberarme liegen fest angepreßt am Leib, dessen gesunde Schönheit die Magerkeit der frühen Vergine aus Montalcino weit überbietet. Und hier wirkt das scharfe Umbrechen der Arme, die Beugung des Knies, die Wendung des Kopfes sehr ausdrucksreich, ohne daß dadurch die plastische Geschlossenheit bedroht würde. Der Engel stammt aus dem stämmigen Geschlecht der alten Etrusker, ein Typus, der ja auch bei Simone Martini manchmal durchbricht; seine Glieder sind schwer und voll, seine Hand massig. Die Anrede ist nicht mehr stürmisch, sondern zögernd, adelig. Gegen die schweren Falten des Mantels setzen die nackten Füße sehr lebendig ab. Es ist das erstemal, daß auch diese Füße zum Ausdruck herangezogen, daß sie nicht unter dem Mantel versteckt werden. Auch die Lilie, die bisher kerzengerade präsentiert wurde und frei neben der offenen Hand stand, wird nun seitlich geschultert; auch dies im Sinne der zurückhaltenden Werbung. Das naive

Abb. 23. Martino di Bartolommeo: Maria Vergine. Bemalte Holzfigur. S. Gimignano, Collegiata. (Eigene Aufnahme.)

Losfragen weicht dem vornehmeren Gebaren. Unwillkürlich denkt man jetzt die Worte der Anrede anders vorgetragen und betont. Nicht ein Gottesbefehl wird ausgerichtet, sondern ein schönes Beben der Stimme verrät, daß auch der Engel betroffen ist von so viel Schönheit. Diese Gruppe ist etwa gleichzeitig mit Donatellos Tabernakel in Sa. Croce in Florenz entstanden. Der Florentiner faßt die Figuren im Relief zusammen und kann nun das bedeutende Kontrastmotiv des knienden Engels vor der stehenden Vergine geben, außerdem noch das Interieur. Umgekehrt läßt B. Rossellino in dem Tonrelief der Sammlung v. Beckerath in Berlin die Jungfrau sitzen, den Engel schreiten. Diese letztere Anordnung behält im Bilde dann den Vorrang. Die Beschränkung auf zwei Freifiguren, wie sie in Siena sich noch lange hält, gestattet keine Gegensätze so einschneidender Art. In Pisa hat man es bisweilen mit der knienden und sitzenden Figur versucht; so in dem schönen Exemplar des Berliner Museums.[1])

1) Vgl. darüber Ludwig Justi: Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 1903, S. 279 ff.

Abb. 24. Martino di Bartolommeo: Engel der Verkündigung. Bemalte Holzfigur. S. Gimignano, Collegiata. (Eigene Aufnahme.)

Es ist sehr interessant, mit dieser sieneser Gruppe eine aus Pisa stammende, der gleichen Zeit angehörende Vergine (Abb. 25) zu vergleichen, die auch einer Verkündigungsgruppe angehört hat. Es ist die aus dem Nachlaß Courajods vor einigen Jahren vom Louvre erworbene Figur (noch ohne Nummer). Hier fehlt jeder Schreck, jeder Prinzessinnencharakter; die Haltung ist ganz ruhig, gelassen, unendlich natürlich. Der Hauptunterschied beruht wohl darauf, daß hier der Mantel, ein leichter Stoff, reiche aber nicht zu schwere Falten bildet, die von den beiden Armen in prächtigstem Spiel herabfallen, dort in weicher Melodie, hier in lebhafterem Rhythmus. Der Kopf trägt fast Porträtzüge; namentlich Nase und Mund tragen einen ganz persönlichen Zug. Die Grundstimmung ist die des Feierlichen, Milden, alle Bewegungen sind lässig. Leider fehlt uns der Engel. Ersatz bieten kann aber der Engel im Musée Cluny

Abb. 25. Pisaner Meister: Maria Vergine.
Paris, Louvre.

(Abb. 26), der sicher auch schon ins 15. Jahrhundert gehört und die gleiche milde lyrische Art zur Schau trägt. Hier fühlt man deutlich, daß sich in Pisa das Thema schon erschöpft hat, während es in Siena damals noch munter sich mit neuem Leben füllt. Die pisaner Gruppe hat eine Melancholie, die wohl zum Schicksal der von Florenz erdrosselten Stadt, aber schlecht zum Thema der Annunziazione paßt.

Abb. 26. Pisaner Meister: Engel der Verkündigung. Paris, Musée Cluny.

Der Gruppe in S. Gimignano ist nun die des Santuccio di San Galgano sehr verwandt. Sie wird auch um 1430 entstanden sein. Der Engel stimmt in der Haltung der Hände und der Art, wie er den Mantel faßt, mit dem aus S. Gimignano ganz überein; dasselbe gilt von den bloßen Füßen, die so lebendig unter den goldenen Falten leuchten. Die Vergine wirkt für den ersten Augenblick anders, weil sie einen schweren Mantel trägt, dessen Querfalten unruhig wirken. Aber sonst ist die Gebärdensprache völlig dieselbe. Bei ihr ist das Haar schlicht gescheitelt, während die Feuerlocken des himmlischen Boten erregt flattern. Statt des Lorbeerkranzes (S. Gimignano) ist hier ein umwundener Kronreif auf die Haare gelegt. Lange wurde diese Gruppe für

Neroccio in Anspruch genommen. Aber der Künstler gehört noch der früheren Generation der lautredenden Künstler an und die Verwandtschaft mit Giovannis Eigenart ist so groß, daß wir nicht zögern, diesen Künstler selbst für diese Arbeit in Anspruch zu nehmen. Namentlich die Justitia vom Taufbrunnen eignet sich zum Vergleich, bei dem natürlich die Verschiedenheit des Materials berücksichtigt werden muß. Conte Gamba hat (nach v. Fabriczy, Beil. z. Allgem. Ztg. 16. II. 1906) für die Santuccio-Gruppe den Namen „Goro" vorgeschlagen, auf Grund der Übereinstimmung mit dessen Bronzestatuette am Taufbrunnen. Ich halte Goro aber für entwickelter und der gotische Rest, der in den Santuccio-Statuen steckt, erklärt sich bei Turinis Namen besser. Wichtiger aber als diese Frage ist die Ablehnung des Namens Neroccio und der zeitliche Ansatz um 1430. Hierin stimme ich durchaus mit Conte Gamba und Fabriczy überein.

Noch viel enger sind die Beziehungen zwischen der Gruppe in S. Gimignano und der im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 27), die leider nicht nur die Bemalung eingebüßt hat, sondern auch an den beiden Händen der Madonna Ergänzungen der ungeschicktesten Art zeigt. Namentlich die rechte Hand Marias wirkt unerträglich — sie war zweifellos über die Brust oder an die Brust gelegt; die linke hielt das Buch weniger wagerecht und lag enger am Körper an. Maria ist wie in S. Gimignano ohne Mantel, der Engel gleicht dem des Santuccio bis auf die Haare in allem Wesentlichen. Die Figuren haben früher in Sa. Trinità in Florenz gestanden. Bode hat (Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen 1902) diese Gruppe der Richtung Ghibertis zugeschrieben. Die Berliner Figuren würden als florentiner Arbeiten ganz vereinzelt bleiben. Es kam doch häufig vor, daß sienesische Künstler, auch noch im Quattrocento, Arbeiten für Florenz übernahmen. Wie Ghiberti in einem Brief (Milanesi II, 120) den Giovanni Turino bittet, ihm einen Auftrag in Siena zu verschaffen, so wird umgekehrt Ghiberti für Giovanni gesorgt haben. Zeitlich würde das auf die Jahre um 1425 hinweisen.

Abb. 27. Sieneser Meister um 1430: Verkündigungsgruppe. Holz. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 28. Sieneser Meister um 1440: Engel der Verkündigung. Holz, bemalt. Volterra, S. Pietro.

Eine vierte Verkündigungsgruppe, die in diesen Zusammenhang gehört, ist in S. Pietro in Volterra erhalten, deren Eindruck freilich durch die falsch erneuerten Flügel des Engels stark gestört wird. Auch dürften an Stelle der schweren Holzteller, die die Gloriolen heute bilden, ursprünglich eiserne Reifen gesessen haben. Hier fehlen die nackten Füße beim Engel, und die über die Brust gekreuzten Bänder wirken noch recht

Abb. 29. Sieneser Meister um 1440: Maria Vergine. Holz, bemalt.
Volterra S Pietro.

gotisch. Das gleiche gilt von dem vorgestreckten Leibe Marias, der dem bekannten Geschmack des 14. Jahrhunderts noch entspricht. Aber das Hochgemute ist bei dieser Gruppe besonders gut herausgekommen, was namentlich dem freien, forschenden Blicke Marias verdankt wird, der unbeirrt sich dem Himmelsboten zuwendet. Bei diesem ist die Linke so hoch an die Brust gelegt, daß man nicht recht weiß, wie sie die Lilie

Abb. 30. Verkündigungsgruppe. Holz, bemalt. Chiusuri.

gehalten hat. Auffallend sind auch die stark abfallenden Schultern des Engels. Corr. Ricci begnügt sich in seinem Buch über Volterra (Italia artistica Nr. 18, S. 143) mit der summarischen Unterschrift „del quattrocento". Die Gruppe ist wohl schon in die Zeit um 1440 dem Stile nach zu setzen; sie erreicht weder die Feierlichkeit der von S. Gimignano, noch

Abb. 31. Sieneser Meister um 1430: Sitzende Frau. Holz, bemalt. Florenz, Bargello.

Abb. 32. S. Giovanni battista. Holzfigur, bemalt. Siena, S. Giovanni. (Eigene Aufnahme.)

die Ausdruckskraft der des Santuccio. Von der Berliner Gruppe ist sie um mehrere Grade des stile sviluppato entfernt.

Einen etwas naiveren, vielleicht noch ein wenig älteren Typus vertritt die Gruppe in Chiusuri (Abb. 30) und eine ähnliche bei Mad. André in Paris.

Nicht recht unterzubringen weiß ich in dieser Reihe die Figur einer sitzenden Frau (Abb. 31), welche das Bargello vor drei Jahren erworben hat. Sie ist zwar wohl weder als Vergine noch als Sibylle anzusprechen, sondern muß zu einem Presepio gehört haben, da die Frau eine zusammengewickelte Windel in der rechten Hand hält und mit der linken den Neonato zu grüßen scheint. Die Formensprache weist auf eine ziemlich frühe Zeit, um 1430. Bisher habe ich keine sieneser Plastik gefunden, die mit dieser verwandt ist.

Noch eine Holzplastik von Giovanni da Turino ist in der kleinen Täuferfigur (etwa 0,80 cm hoch) zu erkennen, die in

der Sakristei von San Giovanni heute versteckt steht, einst aber wohl sicher auf dem Altar des Baptisteriums gestanden hat (Abb. 32). Die Behandlung der Mantelfalten, das straffe Herabhängen des rechten Armes, die Behandlung der Haare usw. sind für Giovanni bezeichnend. Das Postament ist leider erneuert.

Das Rijksmuseum in Amsterdam hat vor einem Jahr die 1,30 m hohe Terrakottastatue einer stehenden Madonna mit dem Kinde (Abb. 33) erworben, die Giovannis Madonna auf dem Sportello in S. Giovanni sehr nahe kommt. Sie dürfte auch in die Zeit um 1430 anzusetzen sein.

Von dem oben erwähnten orafo Goro di Neroccio, der die Figur am Taufbrunnen gearbeitet hat, ist außer diesem Werk kein anderes in Bronze bekannt. Wir hören in dem oben

Abb. 33. Giovanni Turini: Terrakottastatue. Amsterdam, Rijksmuseum.

erwähnten Brief Ghibertis an Giovanni, daß Goro von Ghiberti eine charta delli uccelli besitzt, um deren Rücksendung gebeten wird (Mil. II, 120). Die Statuette am Taufbrunnen wird ihm erst 1428 übertragen (Mil. II, 148), was die Vermutung nahe legt, man habe ursprünglich auf drei Figuren Donatellos gehofft, also die gleiche Anzahl wie die, welche an die Turini vergeben wurde. Nach Milanesi II, 149 ist Goro 1387 geboren (also ein Coetan Donatellos); die 1431 abgelieferte Statue wird mit 240 Lire bezahlt. Dem Scalahospital lieferte er 1436 „uno terribile", 1437 derselben Behörde ein Reliquiar für den Arm des Heiligen Biagio (ausgestellt auf der Mostra und abgebildet bei Ricci, Nr. 153). Labarte erwähnt im Katalog der Sammlung Debruge-Dumenil, Paris 1847, einen reichverzierten Kelch mit der Inschrift Goro di Ser Neroccio orafo da Siena 1415. Man vergl. damit den Kelch der Mostra (Ricci, Nr. 158 von Tommaso di Vannino, 1420). Noch ein Jahr weiter zurück führt ein Auftrag der Signoria auf zwei silberne Trompeten, von denen eine Goro, die andere Mariano d'Ambrogio herstellen soll (Milanesi IV, 77).

Fassen wir die Beobachtungen über diese erste Periode des sieneser Quattrocento zusammen, so bietet sich ein sehr lebendiges Bild plastischen Schaffens. Siena hatte einen Großmeister in seinen Mauern, der dem Schnee des Marmors eine schwerwuchtende Gestaltenwelt entnahm, wie sie noch kein Auge erträumt hatte. Seine Marmorkunst findet eine Ergänzung durch die größten Bronzekünstler in Florenz, Donatello und Ghiberti. Aber auch in Siena versteht man sich auf den Guß. Aus den Reihen der Goldschmiede treten allmählich einzelne Künstler hervor, die den Bronzeguß mit der Kunst des Emaillierens verbinden; der bedeutendste, Giovanni di Turino, entwickelt sich zum Großplastiker. In der großen Lupa am Palazzo pubblico gelingt ihm ein Stück, das Donatellos Marzocco in mancher Beziehung überbietet. Die Behörden des Doms, der Scala und die Signoria kargen mit ihren Aufträgen nicht; kleinere Kirchen begnügen sich mit der Holzskulptur. Die Technik im

handwerklichen Sinne scheint fast entwickelter als in Florenz, wo der stürmische Erfindungs- und Empfindungsdrang in jener Zeit das „Wie“ der Arbeit oft bedroht. Der Guß der Sienesen ist durchschnittlich viel besser als der Donatellos. Quercias Abreise nach Bologna wird zwar nicht verhindert, aber als ein empfindlicher Verlust empfunden; mehrfach versuchen die Sienesen, den Künstler zurückzugewinnen. Der frühe Tod des kaum 60jährigen Mannes vernichtet diese Hoffnungen definitiv. Mit Florenz stand Siena insofern in idealer Konkurrenz, als man dort die Bronzetüren, hier das Taufbecken des Baptisteriums so kostbar wie möglich zu gestalten suchte. In beiden Städten wird etwas erreicht, was der Nebenbuhlerin versagt blieb. Freilich hat Florenz außerdem noch seine Domkuppel auszuspielen; die Sienesen umstanden mutlos die melancholischen Reste ihrer überkühnen Dombaupläne. In beiden Städten vernichtete der Hader der sich bekämpfenden Parteien manches Wachstum; aber in Florenz ging aus diesen Kämpfen die Vorherrschaft eines Hauses hervor, während in Siena der kleine Krieg einen fortwährenden Wechsel der Regierenden heraufbeschwor.

Abb. 34. Antonio Federighi: Steinbank in der Loggia S. Paolo. Siena.

IV

ANTONIO FEDERIGHI DE' TOLOMEI.

MAN pflegt Antonio Federighi den Erben Quercias zu nennen und den führenden Mann unter den sieneser Plastikern seit 1440. Über seine Kunst hat Aug. Schmarsow im Repertorium einen erschöpfenden Artikel gebracht.[1]) Die Biographie des Künstlers ist seitdem nur durch ein Dokument betreffs einer Sendung Antonios an den Herzog von Calabrien (1452) bereichert worden (Milanesi IV, 169). Außerdem hat sich eine Sibylle links neben der Fassade in Orvieto als seine Arbeit erwiesen. Seine bedeutendsten Arbeiten sind die Statuen und die Bank der Loggia San Paolo, der kleine Bacco im Palazzo Elci und der Wasser aus dem Felsen schlagende Moses von der Fonte degli Ebrei aus dem alten Ghetto, heute in der Opera des sieneser Domes aufgestellt. Federighi kann kaum ein Schüler Quercias genannt werden; denn er tritt erst 1444 mit Arbeiten

1) Vgl. außerdem Schubring, Urbano da Cortona, S. 21 f. und passim.

hervor, also fast 20 Jahre nach Quercias Abreise nach Bologna. Auch er ist reiner Marmorarius; seine Stellung als Capomaestro des Doms von Orvieto zeigt aber an, daß er sich auch auf das Bauen verstand. Diese Tätigkeit läßt ihm aber Zeit, auch in Siena als Plastiker und Architekt tätig zu sein. Papst Pius II. hat ihn sogar zu seinen bevorzugten Künstlern gezählt.

War es der Einfluß dieses Humanisten, oder war es die der Historie besonders zugewandte Tradition seiner Vaterstadt, die sich ja stets als eine Tochter der ewigen Stadt der Lupa angesehen hat, jedenfalls hat Federighi in der Bewältigung humanistischer Themata sich mehrfach ausgezeichnet und mehr durch diese Vorliebe als durch eine neue Vortragsweise die sienesische Kunst bereichert. Die Bank der Loggia von San Paolo und der Bacchus gehören schon ihrem Thema nach zu der humanistischen Gruppe; aber auch in rein dekorativen Arbeiten, wie dem Weihwasserbecken des Doms ist das „Antikische" zu spüren. So oft ich die Loggia von San Paolo betreten habe, bin ich stets wieder mit neuer Teilnahme vor Federighis Bank stehen geblieben; die fünf alten Römer dieser Steinlehne lassen uns nicht los und man spürt hier, daß es doch keine Phrase war, wenn sich die Bürger jener Zeiten als die wieder auferstandenen Männer des alten Rom betrachtet wissen wollten. Natürlich hätte man solche Vorbilder nicht beschworen, wenn sich die Stadt damals (nach 1400) noch der inneren Kraft wie im Trecento erfreut hätte. Wir finden dieselben Römer schon etwas früher als bei Federighi im Palazzo pubblico, wo Taddeo di Bartolo sie an die Wand gemalt hat. Hier sind es Tullius Cicero, Porcius Cato, Scipio maior, Curius Dentatus, M. Furius und Scipio Africanus.

Die beiden breiten Steinbänke der Loggia di S. Paolo bilden die Seitenwände einer offenen Halle, neben der links und rechts steile Gassen zum Campo herabführen. Diese Bänke stehen also mit der Vorder- und Rückenwand frei. Urbano da Cortona, der seine Bank schon 1462 fertig gestellt hat, kam hier mit dem üblichen Schmuck der vier Allegorien und Embleme aus. Federighi (1464) scheint ursprünglich auch vier Reliefs geplant zu haben; wenigstens zeigen die schmalen ornamentierten

Felder des Banksitzes deren acht (Abb. 34). Dann aber sind die Pilaster oben ganz willkürlich verteilt und so ist für fünf Felder Platz geschafft. Die Mercanzia, welche dieses Casino erbaute, hatte den Brutus mit dem Beil im Schild;[1]) so ist also die Mittelfigur mit den beiden abgehauenen Köpfen am Boden zu nennen. Der sich das Schwert in die Brust stoßende Römer ganz rechts ist Cato, der äußerste links Cicero; die beiden Feldherrn-Reliefs werden wohl die beiden Scipionen darstellen. An Stelle blutloser Allegorien thronen hier Männer von Fleisch und Blut, die im Leben bewiesen haben, was Gerechtigkeit und Keuschheit, Klugheit und Selbstüberwindung bedeuten. Diesem römischen Quintett, dem sich in gewissem Sinne Rembrandts Staalmeesters vergleichen lassen, gesellt

1) Vgl. L. Olcott, Guide of Siena, S. 221, Anm. 2.

Abb. 35. Antonio Federighi: Rückseite der Steinbank in der Loggia S. Paolo. Siena.

Abb. 36. Die Loggia S. Paolo oder de' Cavalieri. Siena.

Federighi nun auf den Armlehnen noch die beiden nackten Figuren des Herkules und der Omphale; darunter noch zwei Reliefs, von denen sich das eine noch als Deianeira und Nessos erkennen läßt, das andere ist gänzlich verwittert (vielleicht: Athena reicht Herkules den Lorbeer?). Schwere Festkränze rauschen um die Wappen der Rückseite (Abb. 35); das Mittelfeld zeigt die Lupa mit Romulus und Remus.

Diese Rückseite ist als dekorativer Prospekt besser ausgefallen als die Vorderseite, auf welche die fünf Reliefs ziemlich monoton nebeneinander gesetzt sind. Aber der Gedanke ist um so interessanter. Während man im Trecento gutes und böses Regiment in vieldeutbaren Szenen ausführlich an die Wände malte, blicken jetzt fünf alte Römer die Richter an, wenn sie zur Sitzung in die Mercanzia gehen. Im Norden malte man das Salomourteil, Kambyses oder Zaleukos den Richtern vor die Seele, in Florenz thronten in der Mercanzia Pollaiuolos und Botticellis Tugenden — Siena hat das humanistische und unmittelbarere Thema.

Diesen fünf Heroen der Antike entsprechen draußen (Abb. 36) an den Pfeilern der Loggia fünf Heilige der Kirche; die drei allverehrten Schutzpatrone Sienas, Ansano, Vittorio und Savino, stammen von Federighi und sind zuerst entstanden (über die zwei anderen Statuen siehe später bei Vecchietta). Von diesen ist der junge Viktor (Abb. 37) die bestechendste und frischeste Figur. Sie steht rechts neben dem Eingang und blickt kühn und herausfordernd zu dem Nachbar links herüber. Ein junger Ritter ist's, der das blanke Schwert keck vor sich hingestellt hat. Ein großer schwerer Mantel bedeckt die Rüstung und das linke Bein.

Abb. 37. Antonio Federighi: San Vittore. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena.

Wie der Blick, so scheint auch der Schritt nach links zu eilen; der Mund scheint sich zum Ruf zu öffnen. Tief ist der Bohrer in den Stein gegangen; alles ist aufgelockert und schwarz schwingen die Schatten zwischen den hell beleuchteten Stegen der Mantelfalten. Von Quercias schwerer Leibespracht ist hier nichts mehr zu spüren. Statt der massigen Fülle des Leibes rauscht nur das Gebauschte der Falten um die Glieder des heiligen Helden. Der Gegensatz zu den streng geschlossenen Helden der Bank ist zu stark, als daß er nicht beabsichtigt wäre. Die strenge Art der Römer soll die Vergangenheit betonen, während die Schutzpatrone Sienas als ewig lebend und segnend empfunden werden (Abb. 38). In der Tat ist das bewegte, frische Leben die entscheidende Note dieser drei Figuren. Aber auch hier wird nichts spezifisch Christliches betont, sondern junge ritterliche Heilige, strahlend wie die zum „Cavaliere“ geschlagenen Helden, stehen vor uns.

Das Kaufhaus Sienas fordert den Vergleich mit dem entsprechenden Bau in Florenz, mit Or San Michele heraus, und der junge Ritter Vittore den mit

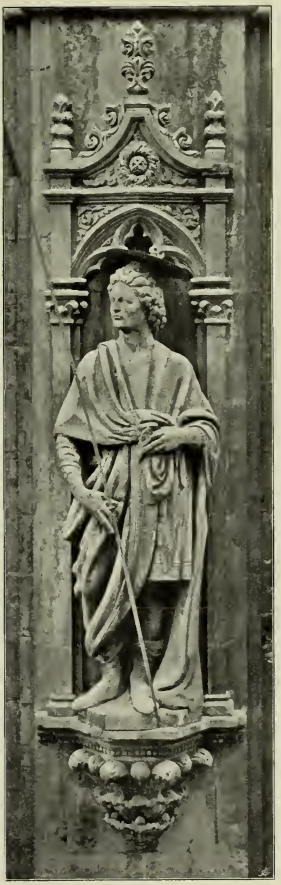
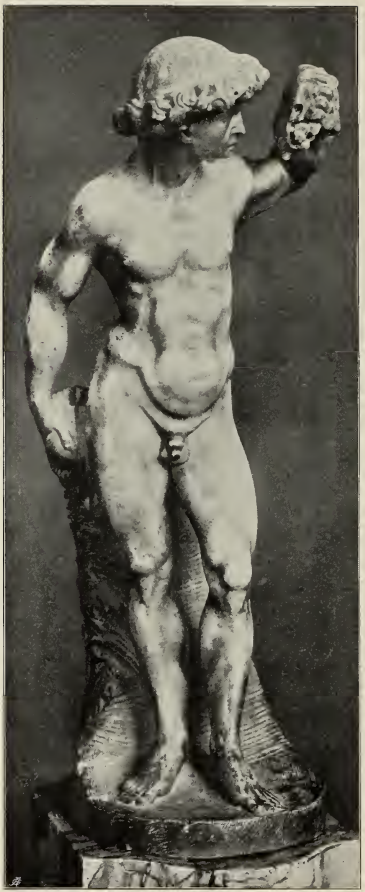


Abb. 38. Antonio Federighi: San Ansano. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena.



Donatellos Georg. In Florenz hatte man die Halle schließen müssen; in die tiefen Pfeilernischen wurden die Patrone gestellt, die von allen Seiten das Haus hüten. In Siena gab es nur eine Front und zwei schmale Ecken. Die Loggia war nur ein Vorbau vor dem nach dem Campo schauenden Kernbau. Die Figuren stehen nicht in, sondern vor den Pfeilern auf stark vorkragenden Konsolen. So ist ihr Standort freier, luftiger. Gerade das räumlich Begrenzte, Umschlossene gibt den florentiner Figuren ihre Sprungkraft und explosive Gewalt. Federighi hat seine Ritterheiligen so weit als möglich vorgeschoben, so daß das helle Licht auf die Formen fällt; die Gestalt wirkt wie eine auf den Balkon des ersten Stockes heraustretende Figur, während diese florentiner Heiligen im Portal ihrer Paläste zu stehen scheinen. Beide Richtungen haben ihre besondere Schönheit. Federighi

Abb. 39. Antonio Federighi: Bacco. Siena, Palazzo Elci.

Abb. 40. Antonio Federighi: Moses. Siena, Domopera.

hat jedenfalls diese Freizügigkeit ausgenutzt, und eine sonnige Reihe geschaffen, während Vecchietta (s. u.) von solchem Pleinairgefühl nichts verrät.

Den gleichen Stil wie die Wangenfiguren der Bank verrät die Marmorstatue des Bacchus im Palazzo Elci (Abb. 39). Leider ist über die Provenienz des Stückes nichts zu erfahren; aber die vielfachen Beziehungen, in denen Federighi zu den Piccolomini stand, lassen vermuten, daß auch dieses Stück für ein Mitglied dieser humanistischen Familie bestimmt war. Eine in ganzer Figur ausgeführte Statue eines nackten heidnischen Gottes muß in dieser Zeit außerordentlich überraschen. Namentlich in Siena, wo das Nackte keine sonderliche Pflege fand, ist dies Stück ein Unikum.[1]) Während Florenz sich am liebsten mit der herben Asketengestalt des Johannes ausspricht, schlägt uns hier ein freudiges Bekenntnis zum Lebensgenuß entgegen. Die Statue verrät sich deutlich als das Gegenstück zu einer zweiten Figur, in der wir wohl eine nackte Venus vermuten dürfen. Der junge Gott eilt durch die Berge, die von rotem Saft schwer überhangen sind. Eben hat er eine mächtige Traube abgepflückt und betrachtet nun die Beeren, ob sie schon volle Reife zeigen. In dem üppigen, fraulich langen Haar stecken Blattzweige; Rebenblätter schlingen sich um den Stumpf, an den die Figur gelehnt ist. Ungemein lebendig ist die Bewegung des Kopfes, dies Sichvorbeugen und Seitwärtsdrehen, dazu der Schritt des linken Beines und das Festhalten mit dem rechten Arm, als könne der Gott der eigenen Balance nicht ganz trauen. Im Gegensatz zu gleichzeitigen florentiner Akten, etwa zu Donatellos Bronze-David, ist das Nackte sehr durchgearbeitet, freilich noch nicht in Verrocchios Sinn. Jeder Teil, Kopf, Brust, Leib, Ober- und Unterschenkel, ist für sich behandelt, so daß das Ganze nicht vollständig zusammengehen will. Das Weiche und Üppige in den Formen ist natürlich Absicht; es paßt gut zu dem Thema. Michelangelo hat das alles ja dann in seinem Bacco noch viel mehr herausgeholt und die animalische Seite viel schärfer betont; aber die Bewegungen dieses schönen Naturburschen verraten

1) Vgl. aber die Bronze der nackten Leuchterfigur im Schlußkapitel.

Taumel und Schwanken, während hier die Munterkeit der Bewegung noch die Hauptrolle spielt.

Dem jungen nackten Gott, der auf dem Kamin eines Humanistenpalazzo seinen Platz fand, hat Federighi dann noch die größere Figur des alten Patriarchen Moses (Abb. 40) gegenübergestellt, die einst den Brunnen des sieneser Ghetto geschmückt hat. Im Quattrocento hat man das Brunnenmotiv immer so verdeutlicht, daß die krönende Figur die Idee des strömenden oder rinnenden Nasses zu motivieren hatte. So sind die Davidsbrunnen Donatellos und Verrocchios gedacht, wo das hervorsprudelnde Blut des Goliath das Motiv gab; noch deutlicher ist es bei Donatellos Judith. Auch Federighi gibt nun ein solches Motiv durch den Wasser aus dem Fels schlagenden Moses. Wir sehen zwar den Fels nicht, sondern lediglich einen Alten, dessen linker Arm mit höchster Kraft zum Schlage ausholt. Es ist ein Augenblick höchster Anspannung Leibes und der Seele dargestellt; wir glauben das Murren der Massen um Wasser zu hören und die Gefahr entfesselter Volksinstinkte wird lebendig. Wer Italiens Dörfer in den heißen Monaten kennt, der hat wohl solche Stunden des Wasserwartens und Murrens erlebt. Hier wagt nun der Patriarch in höchster Bedrängtheit das Wunder. Auch dieser Moses läßt an ein Werk Michelangelos denken.

Abb. 41. Antonio Federighi: Der Bußprediger. Siena, Domopera.

Kein äußeres Symbol verrät den Gesetzgeber. Die Linke hält den Stab, die Rechte (verstümmelt) war wohl gekrampft. Der Kopf trägt keine jüdischen Züge; es fehlen die Hörner Michelangelos. Aber auch

hier ist alle Willensmacht in der Stirne und mit dem reichflutenden Bart ausgedrückt, der an den des Marcus von Donatello erinnert. Die energische Bewegung des linken Armes bindet den Kopf mit der beschatteten oberen Brust ab; als die Statue noch hoch stand, muß der Kopf unmittelbar über dem Arm gestanden haben. Der Blick bringt zu der nach links (v. B.) gedrehten Körperbewegung das Gegenspiel; die Augen schauen auf die zu treffende Stelle im Felsen. Wie so oft bei Michelangelo, den man deshalb als linkshändig angesprochen hat, handelt hier der linke Arm; vielleicht sollte durch diese Wahl absichtlich zu der Energie der dispregzo gefügt werden.

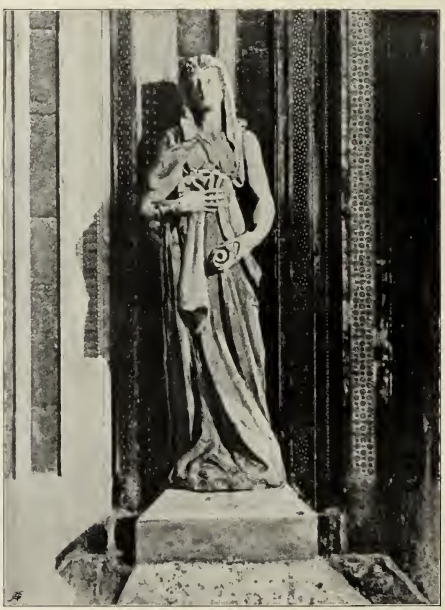


Abb. 42. Antonio Federighi: Sibylle. Orvieto, Dom, Fassade.

Die Anspannung wirkt wie Verzweiflung. Man stelle sich die steinreiche Stadt Siena in ihrer schlimmen Wasserarmut vor, die ja auch ihren Niedergang in der Gegenwart verschuldet hat; dann wächst die Statue zum Symbol des Erlösers aus immer erneuter Not. In Rom und selbst in Florenz hätte diese Statue keinen Sinn. Aber in dem hochgelegenen Siena, das nicht

wie Orvieto seinen tiefen pozzo besitzt, gibt es nur Wasser in der Tiefe der Fonte branda, von wo es künstlich zu den höheren Stellen geführt werden muß. Der alte Volksführer, der einst den Juden in der

Abb. 43. Antonio Federighi: S. Giovanni Evangelista. Siena, Dom.

Wüste aus dem Stein Wasser verschaffte, erscheint hier als der klassische Aquadux unter den späten Enkeln seines wandernden Volkes. — Wie mag der Unterbau gewesen sein? War er ein polygonales Becken wie

beim Brunnen vor dem Dom in Perugia oder stand Moses an einer Wand, vor der dann ein rechteckiger Brunnenkasten aufgestellt war? Die Wand würde dann den Felsen markiert haben.

Abb. 44. Antonio Federighi: Weihwasserbecken mit den gefesselten Sklaven. Siena, Dom.

Dem Kopf dieses Moses naheverwandt ist die Büste eines sieneser Bußpredigers (Abb. 41), dessen überstarker langer Bart die ganze Brust bedeckt. Der Name dieses Volksredners, dessen Zeit nicht mehr

ganz mit der des heiligen Bernardin zusammenfällt, ist nicht überliefert; möglich, daß er das Modell zu Federighis Moses gebildet hat.

Abb. 45. Antonio Federighi: Weihwasserbecken. Dom von Orvieto.

Wir bilden auch die so wenig bekannte Sibylle Federighis am Dom von Orvieto ab (Abb. 42), leider nur in der Vergrößerung einer Architekturaufnahme. Immerhin kann man auch in dieser Wiedergabe die hohe

Abb. 46. Antonio Federighi: Weihbecken. Orvieto, Domopera.

Würde nachempfinden, die die Figur beherrscht, das Jugendlich-Schlanke der Formen, den Reichtum der großzügigen Falten, aus denen die nackten Arme sehr wirksam herauskommen. Quercias Sibyllen am Bologneser Portal von S. Petronio hat Federighi schwerlich gekannt, wohl aber die sitzenden Frauengestalten der Pisani an der sieneser Domkanzel. Die Sibylle von Orvieto steht hoch über den gezeichneten Sibyllen im Paviment des sieneser Doms und überragt auch die Sibylle außen an der Fassade dieses Baues. Auch das Relief des S. Giovanni Evangelista im sieneser Dom rechts neben dem Eingang zur Libreria (Abb. 43), halten wir für eine Arbeit Federighis; wir sprechen darüber im fünften Kapitel.

Noch ein drittes Werk Federighis gibt es, das zu den Gedanken Michelangelos herüberführt. Es ist das eine Weihwasserbecken im

sieneser Dom mit den gefesselten Sklaven (Abb. 44). Die stark geriefte, vom Strick unten abgeschnürte Marmorschale wird von einem schweren Pfeiler getragen, an dem Kränze von der Art der am Ilaria-Grab hängenden herabhängen. Der vielfach profilierte Pfeiler ruht auf Schildkröten; an den unteren Teil lehnen vier nackte gefesselte Sklaven, die in der Behandlung der Formen dieselben Eigentümlichkeiten wie der Bacchus aufweisen. Im Ducento hatte man die wilden Tiere solche Pfeiler und Säulen tragen lassen, jetzt ersetzt man die Löwen durch Menschen. Die Vereinigung von Fesselung und Nacktheit gibt einen außerordentlich

Abb 47. Antonio Federighi: Taufbecken. Siena, Dom

pathetischen Klang; es ist die gleiche Verbindung, die z. B. Dürer bei der Lucrezia in München gibt, wo eine nackte Frau sich den Dolch in die Brust stößt. Dieses Weihbecken ist zweifellos später als das andere, gegenüberstehend, entstanden, wo zwar die Verbindung von Wasser und Luft (dem Adler) ein sehr schönes Motiv ergibt, der Unterbau aber mißglückt ist. Besser disponiert, aber nüchterner ist das Weihbecken in Orvieto (Abb. 45) ausgefallen, wo auf Delphinen reitende Putti vorkommen. Auch das kleine Becken in der Opera des Orvietaner Domes ist von Federighi (Abb. 46).

Das Taufbecken in der Kapelle S. Giovanni des sieneser Doms gehört nicht zu Federighis besten Arbeiten; aber es geht nicht an, ein an so solenner Stelle aufgestelltes, von den besten Statuen umgebenes Stück einem unbekannten Steinmetzen zuzuweisen. Das Relief der Versuchung (Abb. 47) zeigt, wie bewußt Federighi den Gegensatz der männlichen und weiblichen Formen auszuspielen weiß. Adam aufrecht stehend, in der Haltung dem Apoll von Belvedere verwandt, mit sehr lebhaft akzentuierten Formen, der junge Kopf ganz nach links gewandt. Eva dagegen lehnt sich, vertraulich das rechte Bein über das linke schlagend, an seine Schulter und die langen Finger streichen sinnlich über die weiche Feige, die sie dem Mann anbietet. Die Schlange fehlt. Dies Relief gelang am besten; aber auch die andern sind persönlich aufgefaßt. Das für ein Taufbecken ungewöhnliche Thema der Urgeschichte erklärt sich wohl daraus, daß man die Themen des großen Taufbeckens in der Taufkirche mit der Historie des Täufers hier nicht wiederholen wollte.

Den Stil Federighis verrät auch das Wappen der Beccheria von 1486 (Abb. 48), mit dem Stierkopf, dessen Komposition die Schrift, das Wappenschild und den Rahmen ungemein glücklich zusammenbringt.

Federighi hat auch am Paviment des Doms mit gearbeitet; die erythräische Sibylle ist von seiner Hand. Obwohl seine Tätigkeit als capomaestro des Doms in Orvieto ihn lange von Siena fernhielt, ist er

doch auch hier als Architekt beim Palazzo delle Papesse beteiligt, wo er in ähnlicher Weise die Bauleitung hatte, wie z. B. Matteo de' Pasti beim Bau von S. Francesco in Rimini. Hier wie dort sind die originalen Architekten (B. Rossellino, L. B. Alberti) nicht mit der Ausführung belastet; ihr Vikar hat auf Grund von Skizzen und Modellen den Bau zu leiten. Selbständig hat Federighi aber die Loggia für Papst Pius II. gebaut. Seine Zugehörigkeit zu der alten Patrizierfamilie der Tolomei ist für seine humanistische Kultur wichtig.

Abb. 48. Antonio Federighi: Stemma der Beccheria. Siena.

Federighi ist ebenso wie Quercia nur marmorarius; seine Kunst ist durchaus an dieses Material gebunden. Es fehlt nicht nur die Bronze, sondern, was prinzipiell wichtiger ist, auch das Holz, die malerische, bunte Halbskulptur. Es scheiden sich in dieser Zeit die sieneser Bildner noch deutlich in zwei Gruppen. Den einen Typus vertritt der Steinmetz, der picchia pietra, der in der Dombauhütte groß wird, hier zunächst als Steinmetz gewöhnlicher Ordnung, dann als Steinbildner im höheren Sinn

sich betätigt, bisweilen sogar die Stelle des capomaestro erobert und den großen Apparat der ganzen Hütte im Bunde mit den von der Behörde für die finanzielle Seite bestellten Beamten leitet. Zu diesem Typus gehören Quercia und Federighi. Der andere Typus findet seine Ausbildung beim orefice, das klassische Material ist Gold, bisweilen erhebt sich der Goldschmied zum Bronzeplastiker. Diesen Typus vertritt am vornehmsten Giovanni Turini. Gänzlich getrennt von diesen auch juristisch zu einer festen Gruppe geschlossenen Künstlern ist die arte de' pittori. Sie schneiden die Kreise der Plastiker nur, wenn es gilt, eine Holzskulptur zu bemalen, wie wir das bei Martino di Bartolommeo sahen. Die Trennung ist deshalb so deutlich, weil die Maler ganz andere Ziele verfolgen. Taddeo di Bartolo und sein Atelier, Giovanni di Paolo, Paolo di Giovanni, Sano di Pietro, Sassetta — diese Hauptvertreter der sieneser Malerei der ersten Hälfte des Quattrocento, haben mit Plastik nichts zu schaffen; vielmehr herrscht hier noch ganz das Ideal des goldenen Bildes und der goldenen Miniatur. Der Begriff der Malerplastiker taucht in Siena und Florenz erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf. In Florenz bedeuten zwar die Namen Masaccio, Fra Giovanni, Uccello, Castagno, Fra Filippo auch einen Kreis,

Abb. 49. Schule Antonio Federighis: S. Galgano. Tonfigur. Siena, S. Cristoforo.

Abb. 50. Urbano da Cortona: S. Galgano, das Schwert in den Felsen stoßend. Abbazzia di S. Galgano.

der dem der Plastiker, wie Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Bernardo Rossellino getrennt gegenübersteht. Aber Donatellos Tabernakel wird von Masaccio in seinem Trinitätsfresko nachgebildet, Castagnos Helden wollen Plastik sein; nur Fra Giovanni, der dasselbe Ideal hatte, wie die sieneser Maler, und Fra Filippo, der wirklich malen

konnte, sind ganz unplastisch gerichtet. Diese Mischung in Florenz war der schwächeren Kunst, nämlich der Malerei, nicht dienlich. So wollen wir die Divergenz der beiden Kunstrichtungen in Siena nicht für ein Zeichen der Einseitigkeit, sondern der Stärke halten. Für die Folgezeit erhebt sich freilich die Frage, welche Kunst nach diesem Waffenstillstand des „getrennt Marschierens" gesiegt hat. In Siena fiel der Malerei diese Rolle zu. Florenz versinkt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in eine unklare Halbskulptur, und Michelangelo hatte alle Mühe, die Kunst aus dieser Umstrickung wieder zu lösen. Siena hat solch einen Befreier nicht gehabt; es ist in der malerischen Halbskulptur seiner Malerplastiker stecken geblieben.

Abb. 51. Schule Antonio Federighis: S. Giovanni battista. Siena, S. Giovanni della Staffa.

Nicht Federighi selbst, wohl aber seiner Richtung gehören zwei Tonfiguren an, der pathetisch großzügige San Giovanni della Staffa in der Kirche San Giovanni in Pantaneto und der kleinere S. Galgano in S. Cristoforo (Abb. 49), der fromm das Schwert seiner Tugend dem Höchsten weiht. Er hebt zum Gebet die Hände und neigt das junge Lockenhaupt. Der große Mantel läßt den Panzer des jungen Ritters zum Teil unbedeckt; nur der Helm fehlt. Wie bei dem S. Ansano und S. Vittore und S. Savino ist auch hier der junge Edelmann der Typus des Heiligen. Der Schüler Federighis hat hier nichts von Auf-

Abb. 52. Richtung Antonio Federighis: Madonnenrelief.
Siena, S. Francesco.

regung, innerem Kampf und leidenschaftlicher Inbrunst ausdrücken wollen; der Entschluß ist gefaßt und fromm hebt sich die Seele des Helden in die neue Heimat. Urbano da Cortona (Abb. 50) und andere hatten den Augenblick der „Bekehrung" durch die Schwertaufpflanzung charakterisiert; hier wird verzichtet auf diese Demonstration. Leider steht die

übertünchte Statue jetzt viel zu hoch in einer kahlen Nische der Seitenwand; sie gehört auf einen Altar und braucht die lebhaftesten Farben zum Ausdruck des Ritterlichen und Glänzenden.

Viel pompöser wirkt der Täufer (Abb. 51) in der kleinen „Sumpfkirche". Über dem Fell, das die Beine nackt läßt, liegt ein weiter Mantel, der oben an der rechten Schulter geknotet, zur linken Hüfte herübergeführt ist. Der Täufer ist auf der Wanderschaft und will beim Schreiten nicht behindert sein. Leider ist die rechte Hand schlecht erneuert. Der stark geneigte Kopf ist lebhaft durch den Blick der Augen; etwas süßlich wirken die Haare und der gekräuselte Bart.

Der Richtung Federighis gehört auch das Marmormadonnenrelief im Chiostro von S. Francesco in Siena (Abb. 52) an, mit dem Vorhangmotiv, ein Stück, das noch tief im Gotischen steckt und mit Donatello nichts gemein hat. Dagegen darf man mit Federighi das Marmorrelief beim Conte Gamba in Settimello (Abb. 53) nicht in Verbindung bringen; es ist eine viel spätere und kaum sienesische Arbeit.

Abb. 53. Madonnenrelief in pietra nera.
Settimello, Conte Gamba.

V

LORENZO DI PIETRO GEN. VECCHIETTA.

1412—1480.

DER Künstler gehört nicht mehr der Zeit und Richtung Quercias an. Er ist ein Sohn der folgenden Generation, er war 12 Jahre alt, als Quercia Siena verließ. Von den florentiner Plastikern sind Agostino di Duccio (1418—1482) und Bernardo Rossellino (1409—1464) seine Altersgenossen, während Antonio Rossellino, Desiderio und Verrocchio bereits eine halbe Generation jünger sind. Lorenzo beginnt als Maler, malt jahrzehntelang und setzt, soviel wir wissen, erst mit etwa 50 Jahren den Meißel an, um am Ende seines Lebens sich ganz der Bronze zuzuwenden. Zwischen 1467 und 1470 finden wir ihn außerdem als Architekten und Ingenieur in Sarteano, Orbetello und Monte Argutoli tätig; doch hat es sich dabei mehr um die Fortifikationskunst als um Architektur gehandelt. Weder in Siena noch in Orvieto steigt er zu der Würde eines Capomaestro des Domes auf. Den Spitznamen Vecchietta wird er wohl seiner Vorliebe für alte, morose und runzelige Gesichter verdanken. Er nennt sich aber inschriftlich selbst Lorenzo di Pietro „alias Vecchietta". Das wichtigste Ereignis seines Künstlerlebens scheint der Aufenthalt Donatellos in Siena, 1457, gewesen zu sein.

Lorenzo tritt zuerst als Maler der Scala hervor, 1441, also als 29jähriger. Er tritt hier mit Priamo della Quercia und Domenico di

Bartolo in Wettbewerb. Das läßt vermuten, daß er auch wie diese und die meisten Maler der Zeit in Taddeo di Bartolos Atelier gelernt hat. Taddeo ist zwar schon 1424 gestorben, aber Domenico scheint die Bottega fortgeführt zu haben. Die Fresken im Pellegrinaggio fallen in die Jahre 1440—1444. Sie sind bekannt durch ihre phantastische Architektur, die Fülle der Figuren, die Munterkeit der novellistischen Erzählung, die sie dem jungfräulichen Thema der Makarismen verdanken. Dieses ist dasselbe, das gleichzeitig ein Schüler Lorenzo monacos in den Predellen des vatikanischen museo cristiano (M. 7—12), fünfundsiebzig Jahre später Giovanni della Robbia am Fries des Ospedale in Pistoia mit besonderem Glück behandelt hat. Die bis dahin in feierlichen Werten streng abgewogene sieneser Malerei wird auf diesen Mauerwänden plötzlich frisch und beinahe geschwätzig. Das unerschöpfliche Thema, die Riesenwände und die bestimmte Absicht, den gewaltigen Saal für die Kranken heiter und trostreich zu stimmen, mögen geholfen haben, den Architekturstil der Hintergründe möglichst pompös zu entwickeln. Lorenzo bekam das erste Fresko links (Abb. 54) zugewiesen.

Die Tradition wußte von dem Traum einer frommen Frau, welche auf einer Himmelsleiter die kleinen Kinder zur Madonna hatte aufsteigen sehen; dieser Traum gab die Veranlassung zur Gründung einer Findling- und Waisenstation, die den Beinamen la Scala erhielt. Um diesen Traum zu lokalisieren, gab Lorenzo den Einblick in den sieneser Dom auf seinem Fresko der „Scala degli Angeli"; die beiden Löwen auf den Konsolen über den Vorderpilastern sind dieselben, die in Wirklichkeit an der Fassade des Domes lagern. Lorenzo zeigt dann eine riesige Tonnendecke, welche auf doppelten übereinander gestellten Pilastern ruht und in einer Apsis schließt, die sich in einer großen Rippenmuschel wölbt. Vorn steigt die Decke, ähnlich wie beim wirklichen Dom, zu einer Kuppel in die Höhe, von der Maria herabschwebt, um die auf der Leiter zu ihr aufsteigenden seligen Knaben zu empfangen. Eine große Gemeinde, die sich bis in die Seitenschiffe verteilt, umsteht die hohe Leiter und blickt staunend zu der Madonna auf.

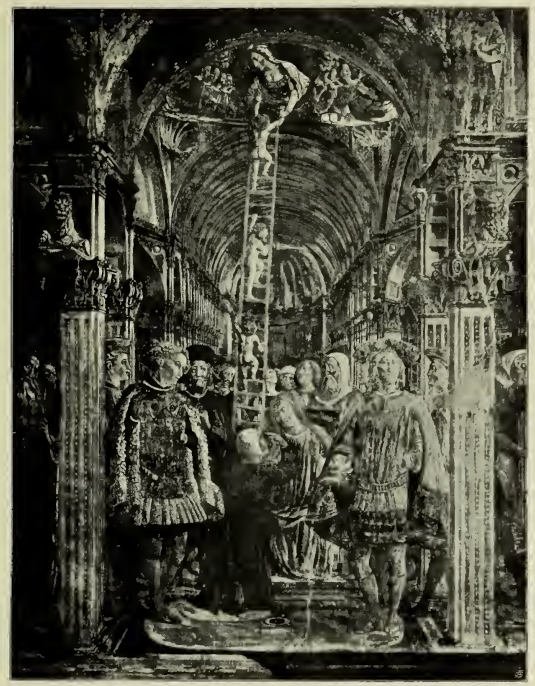


Abb. 54. Lorenzo Vecchietta: La scala dei bambini. Fresco.
Siena, Scala, Pellegrinaggio.

Die beiden jungen Randfiguren neben den Pilastern des Mittelschiffs sind vermutlich Porträts. Sie tragen sehr reiche Kavaliertracht mit gebauschtem Rock, langen, weiten Ärmeln und ein breites Federbarett, das in Florenz selten vorkommt, wo vielmehr die Baretta calzarea getragen wird. Man findet auf keinem der andern Fresken solche Porträtfiguren.

Die Architekturen Priamos und Domenicos sind bei weitem nicht so monumental wie die Vecchiettas, sondern in viele kleine Formen aufgelöst.[1])

Außer diesem Wandbild sind noch die Fresken der Infermeria (1448), die Flügel eines Schranks für die Sakristei der Scala (heute in der Akademie Saal III), 1445, und ein Fresko in S. Ansano di Castelvecchio aus der Frühzeit Lorenzos. 1450—1453 hat er an den Decken- und Apsisfresken des Baptisteriums (Abb 55) mitgemalt. Er scheint damals bereits der selbständige Meister einer Bottega gewesen zu sein. In den Fresken des Baptisteriums fehlen die großen Prospekte. Reiche dekorative Bänder umziehen die Zwickel der Deckenkappen; in kleinen Nischen sitzen lautenspielende Engel, aus Kreisen schauen höchst lebendige heilige Köpfe hervor. In den Hauptbildern treffen wir zum erstenmal auf jene langen, hageren Figuren mit dem sehr unruhigen Faltenspiel der Gewänder, die für Vecchiettas Kunst so charakteristisch sind. Das Fresko: „Cristo al limbo" ist besonders durch die markanten Köpfe ausgezeichnet. Hier erinnert nichts mehr an die Traditionen Taddeo di Bartolos; selbst die reife Art Domenico di Bartolos ist hier überboten. Es ist eine herbe, eindringliche Vortragsweise, die man in Siena in jener Zeit nicht erwartet — höchstens bietet Giovanni di Paolo eine Parallele. Jedenfalls finden wir hier das Gegenteil aller Kalligraphie und Goldspielerei.

Vecchietta hat auch nach 1453 noch gemalt; das Altarbild in den Uffizien ist 1457 datiert, sein Fresko im Palazzo pubblico von 1461, aus dem folgenden Jahr das große Bild der Assunta in Pienza. Er war nämlich 1460 in Beziehung zu Papst Pius II. getreten, als Siena ihn diesem Herrscher zum Architekten der Loggia Piccolomini vorschlug. Nicht er, sondern Federighi hat sie dann gebaut; das Altarbild für die Piusstadt Pienza war vermutlich ein Auftrag, der Vecchietta entschädigen sollte.

Der Altar in den Uffizien (Abb. 56) ist das wichtigste Stück dieser Reihe. Das Triptychon (Nr. 1542), das jetzt in einem neuen schlimmen Rahmen im Saal von Sa. Maria nuova aufgestellt ist, ist voll bezeichnet:

1) Priamo della Quercia bekam nach Mil. II, 283, für eines dieser Fresken 200 Lire.

Opus Laurentii Petri Senensis MCCCCLVII. Questa tavola ha fatta fare Giacomo d'Andreuccio Setaiulo per sua divozione. Der Stifter ist als Orefice bekannt; sein voller Name ist Giacomo d'Andreuccio del Mosca. Er arbeitet schon 1409 mit Turino di Sano zusammen; 1434 macht er silberne Leuchter für die Domopera. Vecchietta malt das Bild also nicht für einen großen Herrn, sondern für einen von „der Zunft".

Der Stil des Ganzen ist sehr hieratisch, auch abgesehen vom Goldgrund. Graziös und locker ist der Thron der Madonna; der bekleidete Christusknabe sitzt groß und vernünftig auf dem Kissen, ein Spruchband in der Linken. Die Hand der Madonna hat dieselbe Haltung, wie so manche Engel der Verkündigungsstatuen, von denen wir oben gesprachen. Man erinnere sich, wie kräftig dagegen Donatello in Madonnenreliefs die Hände zufassen

Abb. 55. Lorenzo Vecchietta: Cristo al limbo. Fresko. Siena, S. Giovanni.

läßt! Sechs ernste Heilige gruppieren sich um die Mitte; links stehen Bartolommeo und Giacomo (der Patron des Stifters), rechts Andreas (der Patron des Vaters des Stifters) und Laurentius. Außerdem knien zwei Heilige vor dem Throne links: der Heilige Eligius, der Patron der Orefici, der im Namen des Stifters den gebuckelten Pokal und die Krone übergibt, und rechts S. Domenico. Die vier kleinen Pilasterfiguren stellen Bernardino da Siena, Sa. Caterina da Siena, S. Francesco und

Sa. Chiara dar.[1]) Eigentümlich ist dem Bilde eine kalkighelle, weißliche Beleuchtung, die von Giovanni di Paolo übernommen sein kann und zu Neroccio herüberführt. Die Farben sind, dem sienesischen Geschmack entsprechend, ziemlich licht; hellblau und rosa verdrängen die alten hieratischen Tieftöne. Aber in der Disposition bleibt das Bild mit seinem strengen Flächencharakter hinter florentiner Leistungen der Zeit um ein beträchtliches zurück. Es fehlt an Raum, Luft, Architektur und Durchblicken; das Schema, das Giovanni di Paolo und Sano di Pietro ausgebildet haben, wird ohne Änderung angewandt. So behauptet sich das Bild nur mühsam in den Uffizien unter den florentiner Zeitgenossen. Wie anders wirken sienesische Trecentobilder unter florentiner Bildern des 14. Jahrhunderts! Die florentiner Akademie besitzt aus dem Jahre 1342 die prächtige Presentazione Ambrogio Lorenzettis: wie tief ist dies Bild von malerischer Schönheit gesättigt, wie stolz ragt es über die florentiner Leistungen jener Zeit hinaus! Jetzt hat sich das Verhältnis umgekehrt. (Über weitere Bilder Lorenzos s. unten.)

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Donatello 1457, als er nach Siena kam, das eben vollendete Bild gesehen; er wird mit seiner Kritik nicht zurückgehalten haben. Vielleicht hängt es mit diesem Besuche zusammen, daß Lorenzo jetzt zur Plastik umsattelt. Seine Arbeitsgemeinschaft mit Donatello wird um so wahrscheinlicher, da von den drei damals noch nicht ausgeführten Statuen an der Loggia de' Cavalieri der Heilige Bernardin Donatello, Petrus und Paulus Lorenzo übertragen wurden. Lorenzo tritt also sofort in den vornehmsten Wettbewerb; Federighi und Donatello, der übrigens die ihm übertragene Statue nicht ausgeführt hat, sind seine Nebenbuhler.

Diese Figuren (Abb. 57 u. 58), namentlich der Heilige Petrus (1460), sind nun von größter Bedeutung. Sie haben freilich neben den munteren, bestechenden jungen Heiligen Federighis einen schweren Stand. Aber es

1) Die Anordnung der Heiligen, je zwei stehend und einer kniend, kehrt auf den Flügeln Signorellis wieder, die er um 1498 für S. Agostino in Siena gemalt hat, heute in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 79.

Abb. 56. Lorenzo Vecchietta: Altar von 1457. Florenz, Uffizi.

ist mehr Gehalt und inneres Leben in ihnen. Petrus steht Eck an Ecke mit dem Bischof S. Savino. Dieser ist der vornehme Kirchenfürst in typischer Erscheinung; barfüßig, mit gebeugtem Haupt, tritt zögernd S. Piero heran, nicht als der Apostelfürst, sondern ein Erdenpilger, belastet von viel Geschick. Mit scharfem Sturz fallen die Falten, sie brechen hart um und gestatten sich keine Ausschweifung. Stark und energisch tritt die linke Schulter vor. Die knochigen Hände sind fast zart, aber höchst ausdrucksvoll. Der Eindruck dieser von Schicksal und Schwermut erfüllten Wirklichkeitsgestalt, „ohne Huld und Schöne", ist in dem der Kalligraphie so sehr ergebenen Siena besonders stark. Nur ein Werk gab es damals in Siena, das diesen Naturalismus noch überbot, das war Donatellos Täuferfigur! Mit ihr tritt ein neues Ideal in die Kunst und die Seele Sienas; man möchte meinen, Donatello hätte absichtlich gerade für Siena seinen Täufer so provozierend gebildet! Dem Petrus Vecchiettas fehlt noch die starke Wucht der Erscheinung als plastischer Potenz; aber das tut der naturalistischen Wirkung keinen Abbruch. Die beiden

Abb. 57. Lorenzo Vecchietta: S. Pietro.
Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena.

Figuren Vecchiettas sind 1466 vollendet worden. Man hat das Gefühl, daß diese Statuen eine neue Welt den Sienesen offenbart haben müssen, in denen die Sehnsucht nach einem rassigeren Strich gewiß geschlummert hat. Es gehörte Mut dazu, den umschmeichelten Augen diesen herben Anblick zu bieten. Vecchietta hat diesen Mut gehabt, gezwungen und entflammt durch den greisen 70jährigen Florentiner, dessen späte Wallungen auch das Jugendlichste in Siena noch weit überboten![1])

Abb. 58. Lorenzo Vecchietta: S. Paolo. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena.

1) Man darf vermuten, daß der Bronzetäufer Donatellos für die Taufkirche San Giovanni geplant war, und zwar für den Hochaltar, wo bis dahin Giovanni Turinis bescheidene Holzstatue (s. oben S. 50) gestanden hatte. Der Bau einer besonderen Taufkapelle des Doms wird erst um 1480 beschlossen, vielleicht gerade, um Donatellos Bronze einen besseren Platz zu verschaffen oder um im Schatten dieser Wand die allzu wilde Schönheit dieses Asketen etwas zu bändigen. In den Urkunden, die Milanesi über Donatellos damalige Arbeiten für Siena veröffentlicht hat, wird unter den Garzoni Donatellos Vecchietta nicht erwähnt. Aber er war ja damals auch schon 45 Jahre alt. Bekanntlich hat Donatello damals für den sieneser Dom Bronzetüren gießen sollen und das Wachsmodell einer Tür scheint ausgeführt worden zu sein (Näheres in „Urbano da Cortona", S. 36ff.). Möglich, daß Lorenzo an diesen Arbeiten, ebenso wie an dem verlorenen Bronze-Goliath, beteiligt war.

Wir treffen 1461 Lorenzo in Pienza, bei dem großen Assuntabild, dessen empyräische Mitte von zwei Päpsten (Callisto und Pio) und den heiligen Frauen Agata und Caterina da Siena umstanden wird. Diese Heiligen stehen unter kassettierten Tonnen. Hier wandelt Lorenzo wieder in den Spuren des Trecento, das so gern bärtige Männer und zartwangige Jungfrauen zusammenstellte. Die Darstellung der Mitte, die Assunta, ist eine in Siena besonders beliebte Szene; wir können sie durch zwei Jahrhunderte von Pietro Lorenzetti an bis zu Fungai und späteren verfolgen. Das Empyräische, Musikalische und Märchenhafte dieser Vision entsprach dem sieneser Empfinden viel mehr als alles Terrestre, Bukolische und Landschaftliche, das die florentiner Madonnenbilder in so reicher Fülle anbieten. Über die bei diesen Kompositionen angewandte sogenannte umgekehrte Perspektive hat Wulff in der Festschrift für A. Schmarsow (Leipzig, 1907) sich eingehend ausgesprochen. Unsere Musikhistoriker sollten sich diese Bilder nicht entgehen lassen; sie finden hier eine Zusammenstellung aller Kirchen-Instrumente, über welche diese Zeit verfügte. Vecchietta spielt die tönende Mitte gegen die Stille der Flügel sehr absichtlich aus. Hier liegen zweifellos kirchliche Aufführungen zugrunde. Über diese berichtet ausdrücklich d'Ancona, Origini del teatro italiano I, S. 282, wo von einer Aufführung in Siena 1458 die Rede ist: ac peractis sacrificiis mirabili artificio gloriosae Virginis assumptio repraesentata est . . .

Im Jahr 1467 (Mil. IV, 234; nicht 1465, wie der Cicerone sagt) kommt dann der größte Auftrag an Lorenzo, den seine Heimat ihm übertragen kann: er soll für den Hochaltar des sieneser Doms ein großes Bronzeciborium für 1000 bis 1200 Fiorini gießen. Es hatte eine besondere Bewandtnis mit diesem Gerät. Alljährlich wurde (und wird) auf diesem Altar Ende April für vierzehn Tage die Kopfreliquie der Sa. Caterina ausgestellt, die für gewöhnlich im Tabernakel in San Domenico verschlossen ist. Nun galt es, ein Ciborium zu schaffen, das, auf hohem Fuß stehend, noch über diese Reliquie herausragte. Der Altartisch wurde bei solchen Festen mit all den Silberstatuen geschmückt, die der Dom

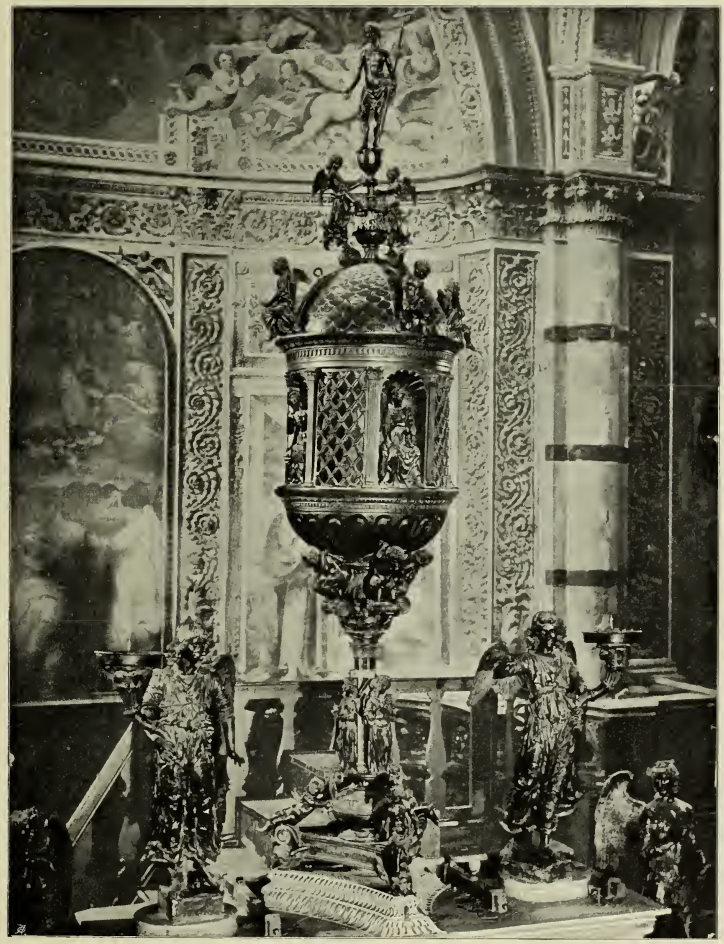


Abb. 59. Lorenzo Vecchietta: Ciborium. Siena, Dom.

in so reicher Anzahl besaß. Aus der hellen Schar dieser Figuren sollte sich nun ein dunkles Mittelstück stark herausheben. Ob man damals schon plante, rechts und links davon bronzene Engel aufzustellen? Jedenfalls ist die Voraussetzung für den ganzen Auftrag, daß man sich damals schon entschlossen haben muß, Duccios großes Altarwerk vom Hochaltar herunterzunehmen. Man fragt unwillkürlich, ob man sich leichten Herzens dazu entschloß?

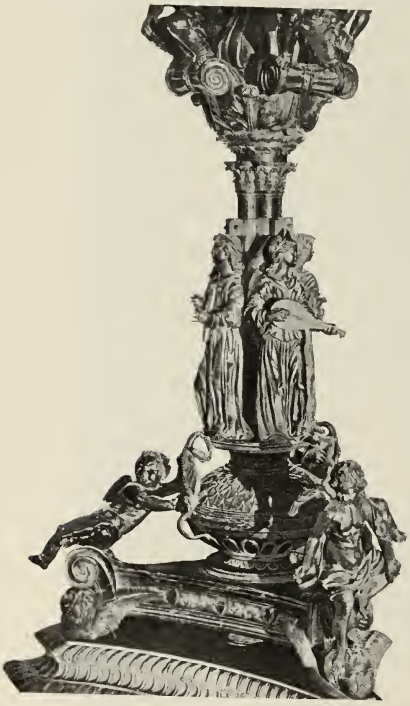


Abb. 60. Lorenzo Vecchietta:
Teil des Ciboriums vom Hochaltar des sieneser Doms.

Das Stück (Abb. 59), das in seiner ganzen Ausdehnung über zwei Meter hoch ist, steht auf einer dreieckigen Marmorplatte; geflügelte Puttenköpfe tragen die Voluten der ersten Bronzeplatte (Abb. 60). Auf dieser steht eine stark gebauchte Vase, ähnlich denen an Urbano da Cortonas Loggiabank, mit Schuppenblättern bedeckt. Die Verbindung mit den tieferen Eckvoluten besorgen munter sich bewegende Putten; sie halten geflügelte Schlangen in den Händen, die wild gegen die kleinen Hände züngeln. Auf dem Deckel der Vase stehen, gegen den Säulenschaft mit dem Rücken gelehnt, fromm vier musizierende Engel, deren Locken tief in den Nacken herabfallen. Nun kommt die eigentliche Basis des Ciboriums (Abb. 61): auf vier aus dem Säulenbündel der Mitte sich herauswindenden Voluten kauern kleine Putten, die mit ihrem Rücken die Schale stützen,

auf welcher der große obere Tambour sitzt. Dieser Zylinder wird durch acht Pilaster gegliedert, deren Felder z. T. Gitterwerk, z. T. Nischen mit den Gestalten der christlichen Tugenden tragen. Über den geschuppten Deckel des Ciboriums laufen vier Bronzebänder, die unten wieder in Voluten enden, welche mit jauchzenden Bübchen besetzt sind. Auf der Spitze dieser Schale steht ein Feuerbecken, über dessen Flammen zwei Engel einen hohen Kelch halten, auf dem der Resurrectus mit der Siegesfahne steht.

Nicht weniger als zweiundzwanzig Figuren schmücken, halten und beleben dies in sechs großen Absätzen aufgetürmte Gerät! Der Fuß scheint etwas schmächtig und die Stelle über den singenden Engeln reichlich dünn. Sonst ist alles in edelstem Gleichmaß. Das Ciborium lehnt sich in der Grundform an Quercias Marmortabernakel im Baptisterium an, nach dem schon 1430 Giovanni delle Bombarde, der Vater Pacchias, sein Bronzeciborium für die Fontegiusta (Abb. 62) gebildet hatte. Der Guß ist von höchster Vollendung und technisch viel besser als bei den etwa gleichzeitig gegossenen Reliefs Donatellos.

Abb. 61. Lorenzo Vecchietta:
Teil des Ciboriums vom Hochaltar des sieneser Doms.

Oben wurde schon erwähnt, daß die Sienesen den aus Padua heimgekehrten Donatello ganz für sich zu gewinnen gehofft hatten, damit er ihnen die Bronzetüren gieße. Diese große Arbeit ist leider nicht ausgeführt worden. Inzwischen war 1461 die Kanonisierung der Caterina Benincasa durch Pius II. erfolgt und die Feste dieser neuen Lokalheiligen begannen den Dom mit neuem Jubel zu füllen. Während die Mönche von S. Domenico für die Heilige ein kostbares Marmortabernakel in der ihr geweihten Kapelle errichten ließen — ihr Kopf war bis dahin in einem sehr schlichten Bronzereliquiar aufbewahrt und ausgestellt worden —, gab die Dombehörde, die wohl die Hoffnung auf Donatellos Mitarbeit aufgegeben hatte, Vecchietta den Auftrag zu diesem großen, freistehenden Bronzezylinder.

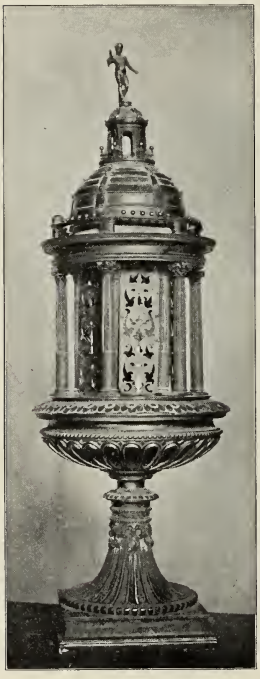


Abb. 62. Giovanni delle Bombarde: Ciborium. Siena, Chiesa di Fontegiusta.

Siena besitzt in diesem Ciborium das schönste Italiens. Es ist nicht mehr im Goldschmiedstil der alten Zeit verfertigt; es verzichtet auf den Reiz gotischer Strebebögen, es hat geschlossene Monumentalität und belebt die großen ruhigen Formen des Unterbaues und des Tambours durch sinnvoll mit der Architektur verbundene Figuren. In der Tiefe das aufgeregte Spiel der nackten liegenden Putten mit den geflügelten Schlangen, eine letzte Erinnerung an die phantastische Fabelwelt des Mittelalters; dann das fromme Engelquartett der stehenden bekleideten Sänger, die Mandoline, Flöte, Tambourin und Zither spielen — der

Gegensatz feiner, zarter Töne und Stimmen zu dem wilden Geschrei der unten sich balgenden Engelsbuben. Dann wird es ganz ruhig. Kleine

Abb. 63. Marmortabernakel. Pienza, Dom.

stöhnende Gesellen tragen mit dem kleinen Rücken eine schwere Schale, und die niedlichen Hände fingern an den breiten Bronzewänden mühsam herum. In den Nischen thronen dann die Tugendgestalten höchst

feierlich; die vielen knitterigen Falten brechen das auf sie fallende Kerzenlicht in tausendfältiger Spiegelung. Am Dachfirst sitzt die dritte Puttenschar frei und heiter; zum Jubeltanz aber steigert sich der Engelreigen bei den Engeln an der Flamme. Durch sie wird das Luftige noch gesteigert; im lodernden Licht des Feuers schwebt der Resurrectus herab! Ein florentiner Gegenstück zu diesem Bronzeciborium könnte man in dem Marmortabernakel Desiderio da Settignanos für San Lorenzo erblicken; während dieser aber lediglich das alte Wandtabernakel fortentwickelt, schafft Lorenzo in dem freistehenden Ciborium einen neuen Typus. Erst später stellt Benedetto da Maiano sein Marmorciborium in San Domenico zum Vergleich.

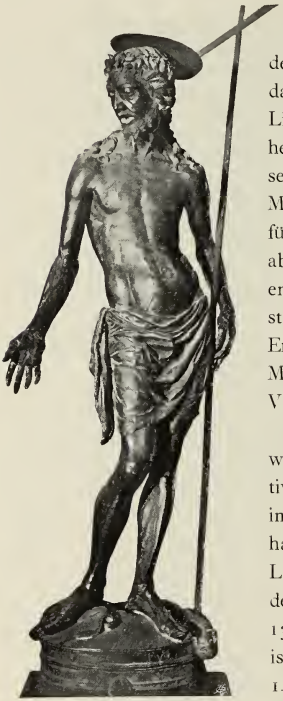


Abb. 64. Lorenzo Vecchietta: Resurrectus. Bronzestatue. Siena, Scala.

Die genaue Zeichnung des Ciboriums, wie sie der Dombehörde vor dem definitiven Entscheid vorgelegt wurde, hat sich in der sieneser Akademie erhalten. Vielleicht haben wir aber noch eine zweite Vorarbeit Lorenzos in dem Marmortabernakel des Doms von Pienza (Phot. Lombardi 1340) zu erkennen, das zwar nicht datiert ist, aber im Stil sehr wohl in die Zeit um 1462 paßt, als Lorenzo in Pienza tätig war (Abb. 63). Auch hier ein Ciborium, das auf einem Baluster ruht, dessen Zylinder auf einer flachen Schale aufsitzt und von einer steilen Kuppelschale geschlossen wird; auch krönt hier bereits die Gestalt des Resurrectus das Ganze. Das ist freilich die einzige Plastik, die unmittelbar mit dem

Abb. 65. Lorenzo Vecchietta: Bronzetafel mit dem Resurrectus. Paris, Sammlung R. Kann.

Gerät verbunden ist. Zwei nackte Putten und vier stehende bekleidete Engel stehen seitlich unten in verschiedener Höhe als Kerzenträger. Dieses Marmorciborium kann nicht erst gearbeitet sein, als das sieneser Bronzeciborium mit den Leuchterengeln vollendet war; denn dessen Abschluß zog sich bis nach 1500 hin. Die Formen weisen durchaus in die zweite Hälfte des Quattrocento. Die Leuchterengel dürften keine eigenhändige Arbeit Vecchiettas sein; sie sind von einem der vielen Marmorarii, die Bernardo Rossellino mit nach Pienza gebracht hat. Wichtig ist diese mittelmäßige Arbeit nur als Vorstufe für das sieneser Ciborium. Die Eifersucht, die Siena der neuen Papststadt gegenüber empfand, deren Gründung und Entwicklung den Sienesen eine starke Enttäuschung verursachen mußte, hat wohl mit dazu beigetragen, um das sieneser Ciborium so prachtvoll wie möglich zu gestalten. Der Preis war denn auch ein exorbitanter!

Eine ziemlich treue Wiederholung des Resurrectus (Abb. 64) hat Lorenzo der Scala nach der Vollendung des großen Werkes 1477 gestiftet. Christus erscheint hier wie auf dem Ciborium ohne den Ostermantel, ganz mager, mit den Wundenmalen; die Adern dringen durch die Haut, weit klafft die stark blutende Wunde an der Seite. Sein linker Fuß tritt fest und breit auf die Schlange, der er mit dem Kreuzstab den weichen Leib durchstochen hat. In der starken Ausbiegung des Körpers drückt sich der schlimmste Schmerz aus. Vielleicht hat Lorenzo absichtlich für die Hospitalkirche den Schmerzensmann und nicht den Sieger über den Tod abbilden wollen. Seltsam: in der Stadt, wo der Jubel der Assunta so viele Bilder füllt, wird der Auferstandene mit so viel Erdenleid belastet!

Dagegen ist in einer anderen Darstellung des Auferstandenen Lorenzo dem Sieger über den Tod gerecht geworden. In der Sammlung Rud. Kann in Paris befindet sich eine Bronzeplatte (Abb. 65), etwa einen Meter hoch mit dieser Darstellung, bez. Opus Laurentii Petri pictoris al(ias) Vecchietta[1])

1) Das al kann nicht alumni gelesen werden, denn pictoris soll sich auf Laurentii beziehen. Schon Orcagna liebt es, bei plastischen Arbeiten in der Inschrift vom pictor zu sprechen.

de Senis MCCCCLXXII. Dargestellt ist der Augenblick des Aufstiegs. Von 14 Cherubim dicht umwoben schwebt die große Figur aus dem Sarg empor, von dem der schwere Deckel gewaltsam abgehoben scheint. Jubelnd teilen sieben kleine nackte Putten in ganzer Figur die Wolken, auf deren Kissen sie sich wohlig tummeln. Den feierlichen Aufstieg grüßen froh und feierlich zwei größere Engel auf Bergeshöhe. Die fünf Soldaten vor dem Sarg aber schlafen den tiefsten Schlaf, den auch das Poltern des Sargdeckels nicht stört. Zwei riesige Gesellen liegen vorn weit ausgestreckt, namentlich der rechte drastisch in der Lage. Ein Wächter ganz rechts liegt auf dem Rücken mit hochgestellten Knien. Sehr sauber sind die Rüstungen, Röcke, Lederstulpen wiedergegeben. Christus hat keine Fahne, aber auch keine Wunde. Ungemein lebendig wirkt die Drehung des Körpers und die erhobene linke Hand. Die Plakette war vielleicht als Paxtafel gedacht — ich erinnere an die weiter unten besprochene Pax in Sa. Maria del Carmine in Venedig — oder an einem Grabmal angebracht. Dies Relief beweist, daß die Betonung des Leidens bei dem Resurrectus der Scala Absicht war.

Die Geschicklichkeit Lorenzos im Guß kommt auch in der schönen Bronzefigur

Abb. 66. Lorenzo Vecchietta: Bronzestatue des Mariano Soccino. Florenz, Bargello.

des Mariano Soccino (Abb. 66) im florentiner Bargello zum Ausdruck. Vermutlich hat diese große Bronze einst in der Scala gestanden, von wo aus sie in den Besitz des Medici übergegangen ist. Der Dargestellte, der um 1470 gestorben sein wird, ist einer der hervorragenden Humanisten und Juristen Sienas gewesen. Soccino gehörte zum Kreis des Papstes Pius II., den er zusammen mit Antonio Rosselli unterrichtet hatte; neben Beccadelli und den Piccolomini galt Mariano am meisten unter den sieneser Humanisten.[1]) Die Grabfigur, deren steinerner Sockel leider nicht erhalten ist, zeigt den Toten im Schmuck des Juristenbaretts und der losen Amtsrobe, aber mit bloßen Füßen, die Hände sehr schlicht über der Brust gekreuzt. Man möchte bei dem Realismus der Formen fast glauben, Gesicht und Hände seien nach einem Abguß gearbeitet, der von der Leiche genommen war; aber die Bronze des Resurrectus der Scala hat genau die gleichen Eigenheiten. Der Guß ist nur einmal geteilt, unter den Händen. Vermutlich war die Aufbahrung ähnlich wie bei Neroccios Grab des Piccolomini im Dom. Jedenfalls muß die Bronze so hoch gelegen

Abb. 67. Lorenzo Vecchietta: S. Antonio Abbate. Holz, bemalt. Narni, Dom.

1) Chledowsky, Siena II, 150.

haben, daß der Tote herabschaute. Vergleicht man die um 1475 entstandene Arbeit etwa mit Donatellos Grabfigur des Papstes Johann XXIII. im florentiner Baptisterium, so wird man vor allem fühlen, wie viel intimer und persönlicher die sieneser Arbeit ist. In den Falten fehlt das Großzügige, Rauschende; durch das kleine Spiel der Tücher sehen wir einen hageren, aber kräftigen Körper. Das Gesicht ist scharf geschnitten und trägt fast Dantesche Züge.

Aus dem Jahre 1475 stammt auch die bezeichnete Holzfigur des sitzenden S. Antonius Abbate (Abb. 67) im Dom von Narni, bez. Laurentii Petri ał. Vecchietta de Senis MCCCCLXXV, ebenso das Gegenstück des stehenden Heiligen Bernardin mit der IHS-Tafel (Abb. 68). Die Sitzfigur ist auffallend schwer und klotzig herausgekommen; namentlich der Mantel bildet ein ungewöhnlich starkes Gewoge. Ein dicker schwerer Bart kontrastiert zu der glatten, starken, kahlen Stirn. Der Ausdruck ist sehr allgemein, im Sinne von „Patriarch". Dagegen ist der schlanke stehende Bernardino sehr gut und zart charakterisiert durch Hagerkeit, hohle Wangen, brennenden Blick und nervöse Finger, die kaum die schwere gerahmte Tafel halten können. Lang und ernst hängt der vielfach geknotete Strick herab. Lorenzo hat in seiner Jugend den Mönch wohl noch gesehen und vielleicht seiner Predigt in S. Francesco gelauscht.

Abb. 68. Lorenzo Vecchietta: San Bernardino. Holz. bemalt. Narni.

Auf der sieneser Mostra war (Saal IX, Nr. 4) die vergoldete Holzstatue eines Täufers in Lebensgröße aus Fogliano (Abb. 69) ausgestellt, die trotz ihres schlechten Anstrichs starken Eindruck hinterließ. Die lebensgroße Figur hat ein kurzes Fell, das die Beine und die Brust

unbedeckt läßt; am Rücken hängt der Mantel bis zur Erde. Die Linke preßt die Eisenstange mit dem flatternden Spruchband eng an die Seite, die Rechte ist ausdrucksvoll vor die nackte Brust des Bußpredigers gelegt. Dichte, schwere Haare und ein langer Bart rahmen das Gesicht; der Mund ist geöffnet, zur Illustration der Worte: vox clamantis. Zweifellos hat hier Donatello das Vorbild gegeben, das im Holz nachgebildet wurde. Der Zufall wollte, daß dieser ungeschlachte Waldmensch auf der Mostra zwischen Neroccios mild schweigender Caterina und den hellblühenden Verkündigungsgestalten Giovanni Turinos zu stehen kam. Dumpfgrollend stand er zwischen den lieblichsten Frauen in der Ecke und sein wilder Ruf klang drohend durch den stillen Saal. — C. von Fabriczy hat in dem erwähnten Aufsatz in der Beilage zur Allgem. Zeitung (16. Februar 1906) auch den Antonius Abbas in der Misericordia in Siena (Abb. 70) für Vecchietta in Anspruch genommen. Aber er gehört m. E. einer späteren

Abb. 69. Lorenzo Vecchietta: S. Giovanni Battista. Holz. Fogliano.

Zeit an, die nichts mehr von der wilden Herbigkeit und leidenschaftlichen Hingabe der Kunstsprache Vecchiettas wissen wollte.

Als eine Marmorarbeit Lorenzos müssen wir das schöne Wappen an dem Palazzo Piccolomini in der Via di Città in Siena (Abb. 71) in Anspruch nehmen, auf dem zwei große, starke Putten die Tiara auf das Wappenschild heruntertragen, das seinerseits von zwei Engeln auf einem Tuch balanciert wird. Das Wappen muß sich auf die Papstwahl eines Piccolomini beziehen. Für die Tage Pius' III. paßt der Stil nicht mehr, wohl aber sehr gut für die Zeit Pius' II., mit dem Lorenzo ja in vielfachen Beziehungen stand.

Abb. 70. S. Antonio Abbate. Holzfigur. Siena, Oratorium della Misericordia.

Dagegen scheint mir das Marmorrelief mit der Gestalt des Heiligen Johannes Evangelista (nicht Hieronymus, wie meist angenommen wird), im sieneser Dom neben dem Portal der Libreria (s. Abb. 43) nicht Lorenzos Arbeit zu sein. Es fehlt hier alles Muskulöse und Sehnige und das Knitterige der Falten; die Ornamentik des Putto und des Adlers weist viel mehr auf die Richtung Federighis. Zu der Mosesstatue und der Büste der Opera paßt auch sehr gut der langflutende Bart — man vergleiche den

Bart des Antonius Abbas in Narni, der ganz andere Formen zeigt. Die perspektivische Rahmung des Tondo zeigt deutlich, daß das Relief ursprünglich für eine Decke bestimmt war. Es gehörte zu einer Vierzahl der Evangelisten und ist möglicherweise für die Kapelle der Madonna delle grazie bestimmt gewesen, für die der Kontrakt (s. Schubring, Urbano da Cortona, S. 25, Nr. 4) vier Evangelistensymbole gefordert hat. Urbano kommt aber für unser Relief nicht in Betracht. Nach Mil. II, 228, hatte Domenico de' Cori für diese Kapelle eine Madonna, einen S. Giovanni, einen Cristo morto und Engel gearbeitet.

Abb. 71. Lorenzo Vecchietta: Piccolomini-Wappen. Siena.

Mit Recht hat man neuerdings Vecchietta noch einige Bilder zugeschrieben, die früher unter anderen Namen gingen, sich aber eng an die Altäre in den Uffizien und in Pienza anschließen. So der schöne Laurentius, Vecchiettas eigener Schutzpatron, in der Akademie in Siena, eine freie Wiederholung des Heiligen aus dem Uffizienaltar und deshalb in dieselbe Zeit (um 1457) zu setzen; ferner das Altarbild der Assunta in der Badia a Isola del Colle, ebendort ein Sebastian in einer Nische. Auf der Mostra sahen wir noch die Halbfigur einer die Hände betend hebenden

Abb. 72. Lorenzo Vecchietta: Maria Assunta. Conservatorio femminile di Siena.

Madonna (Abb. 72), von sehr feinen, zarten, lichten Tönen. Dieser Kopf ist, wie es die Inschrift im Nimbus bestätigt, ein Ausschnitt aus einem Assuntabild, das eine freie Wiederholung der Assunta in Pienza gewesen sein muß. In der Pinacoteca von Urbino fand ich ein Flügelbild mit der stehenden Gestalt der Heiligen Agata (Abb. 73), die mit der Linken

die Schüssel mit den Brüsten, mit der Rechten eine Palme hält. Diese Tafel wird von einem der vielen Sienesen, die an Federigo da Montefeltres Hofe tätig waren, nach Urbino mitgenommen worden sein — Vecchietta ist nicht selbst in Urbino gewesen. Von der am spätesten (1477) datierten großen Altartafel für die Scala, heute in der Academia, ist leider kaum noch etwas außer dem glühenden großen Grunde der goldenen Apsis sichtbar.

Abb. 73. Lorenzo Vecchietta: Sa. Agata. Urbino, Palazzo ducale. (Eigene Aufnahme.)

Das wichtigste Bild aber, das wir Vecchietta noch zuweisen dürfen, ist eine Predella in der Münchener Pinakothek (Abb. 74), Nr. 1022 (0,28 × 0,63 cm), hier als Francesco di Giorgio bezeichnet, nach Crowe-Cavalcaselle (IV, S. 3) eine Gehilfenarbeit, nach Morelli (Galerie zu München, S. 135) eine moderne Kopie. Das Stück ist deshalb so interessant, weil es zeigt, wie Vecchietta die in der Schule Domenico di Bartolos erlernte Architekturzeichnung verwendet, um eine heilige Szene wirksamer und lebendiger vorzuführen. Das Antoniuswunder mit dem vor der Hostie knienden Esel ist dargestellt. Den Hintergrund bildet ein hoher rotweißer Prospektbau, reich mit weißen Reliefs geschmückt, die

Abb. 74. Lorenzo Vecchietta: Predelle mit dem Eselwunder des S. Antonio.
München, Alte Pinakothek. (Eigene Aufnahme.)

römische Heldentaten erzählen. Die Mitte öffnet sich und gibt einen Einblick in die Gewölbe der Kirche; die Wunderszene aber spielt vor der Kirche, auf einem mit reichem Marmormuster sauber belegten Plan. Zur Seite bilden Palastfassaden die abschließenden Kulissen. Die sehr sorgfältig gezeichneten und eingeritzten perspektivischen Linien führen auf einen Augenpunkt, der sich mit der helleuchtenden weißen Hostie deckt. Etwa zwanzig Zuschauer erleben die seltsame Proskynese mit.

Das Bild wurde 1808 in Rom erworben; die Legende legt die Vermutung nahe, an eine Antonius- oder Franziskanerkirche zu denken, für die das im übrigen verschollene Altarbild gemalt sein könnte. Bei der nahen Beziehung, in der Vecchietta zu Donatello stand, wäre es denkbar, daß dieser dem Sienesen bei der Begegnung 1457 Zeichnungen seiner paduaner Arbeiten, also auch des Bronzereliefs mit dem gleichen Antoniuswunder gezeigt hätte. Die Ähnlichkeit zwischen diesem Relief und der Predellenkomposition ist aber nur gering. Donatello wirkt feierlich und groß durch die drei Tonnengewölbe des Hintergrundes; statt dessen gibt Vecchietta einen zwar auch großen, aber vielteiligen Fassadenbau. Beide Male spielt die Szene vor dem großen Bau, der den Hintergrund abschließt.

Vecchiettas Predella ist nicht nur als feines Kabinettstück von seltener Qualität wertvoll — Morellis Zweifel brauchen nicht entkräftet zu werden —, sondern vor allem wichtig als Zwischenstück zwischen der Architekturmalerei in der Scala und den perspektivischen Architekturbildern von Vecchiettas Schüler Francesco di Giorgio. Die Predella dürfte um 1460 gemalt sein.

Milanesis Dokumente ergänzen diese Übersicht der Arbeiten Vecchiettas nur in bescheidener Weise. 1439 hat er die Figuren einer Verkündigung bemalt, die neben dem Hochaltar des Domes zu stehen kamen. 1460 malte er einen Bicchernadeckel mit der Figur der Caterina beata. Nach der Vollendung des Ciboriums machte er verschiedene Silberstatuen für den Dom, 1472 eine Sa. Caterina, 1473 S. Bernardino, 1475 S. Paolo, 1478 S. Sebastiano. Von Lorenzos Tätigkeit in Orbetello war schon die Rede gewesen. Zwei Testamente von 1479 leuchten in seine persönlichen Gedanken und Verhältnisse herein. Danach (und nach Milanesi II, 307 ff.) war er zweimal verheiratet; die erste Frau hieß Francia d'Angelo di Nannozzo da Tocchi, die zweite Francesca di maestro Giovanni di Niccolò, also die Tochter eines eingeschriebenen Meisters der Maler- oder Bildhauerzunft. Sein Bruder Nanni di Pietro ist Maler; außerdem wird noch ein Pflegesohn Paolo di Giovanni di Paolo aurificis erwähnt. Lorenzo stirbt ohne Leibeserben und vermacht seiner Frau Francesca allen Besitz, solange sie Witwe bleibe; sonst und nach ihrem Tod fällt alles der Scala anheim. In der Kapelle dieses Hospitals, für die er den Resurrectus und die große Madonnentafel gestiftet hat, will er auch begraben sein.

Ein Dokument von 1441, 30. November (Mil. II, 309), redet von drei Tobiasfresken am Arco des Pellegrinaio dell' infermeria. Etwas später sind die Fresken im Deposito delle Donne, die erst 1448 entstanden und die Verkündigung und Anbetung sowie das Jüngste Gericht darstellen. 1440 malte er eine Prozessionsfahne, „uno ghonfalone de' nostri fanciugli", auf der wohl dieselbe Szene wie im Fresco des Pellegrinaio dargestellt war.

Zu diesen Notizen Milanesis füge ich noch die Aufzeichnungen, die Romagnoli (1772—1848) im IV. Band seiner handschriftlichen Biographien der sieneser Künstler über Vecchietta niedergeschrieben hat. Ich verdanke C. von Fabriczy den Auszug, den ich mit den von ihm ebenfalls herrührenden kritischen Bemerkungen abdrucke. Romagnoli schreibt:

p. 532. Condusse una pietà di terracotta per S. Michelle (heute S. Donato, hinter S. Rocca de' Salimbeni) che non può essere quella che al presente è in S. Donato (s. weiter unten zu pag. 565).

p. 539. Nel 1457 fece per la chiesa dello Spedale l'Angelo Gabrielle e Maria Vergine Annunziata — statue di grandezza al naturale, situate una per lato trall'ultimo altare e il maggiore, prima porse appresso una porticina laterale all'altar maggiore stesso. Dal libro contocorrenti Q. dell'Archivio dello Spedale a c. 200 si apprende che per quel lavoro n'ebbe Ll. 40.

p. 545. Il claustro antico e pittoresco della Badia di Torri presso Siena 10 miglia, ha una iscrizione bisbetica riguardante Pio II, e presso a quella evvi una bellissima arme Piccolominea di marmo a bassorilievo con due putti dai lati, che annunziano il fare del Vecchietta: questa scultura è del 1462.

p. 557. Nel pavimento dell'Osservanza è un bassorilievo marmoreo esprimente Mons. Nicc. Piccolomini (Erzbischof von Benevent) fatto dal Vecchietta nel 1468, diligente lavoro ma assai consunto per caminarsi sopra [befindet sich in der Krypta, nicht von Vecchietta].

pag. 562. Altre opere condotte dal Vecchietta sono le seguenti: I dodici apostoli di marmo già collorati nei pilastri del duomo, ora sulla facciata laterale (così scrisse il Pecci) sono opere sue, abenchè alcuno li creda di Jac. della Quercia o di Fr. di Giorgio (Della Valla) [die Guida artistica v. J. 1885 hat darüber pag. 5: Sul cornicione a scirocco stanno alcune statue scolpite da Ant. Federighi, Urb. da Cortona e quella di S. Paolo facilmente da Giov. di Stefano. Queste nel 1420 erano appese alle colonne della navata di mezzo e nei primi del secolo passato furono tolte e messe all'estero della chiesa].

Nelle volte del duomo furono trovate 1799 ricoperte da calcinacci due statue di legno opere certamente del Vecchietta, le quali verniciate a color di bronzo furono poste prima nell'altare del crocifisso poscia nella pieve di S. Giovanni, apresso in S. Francesco, e finalmente nel 1816 nell'altare sinistra della chiesa di S. Pietro a Ovile. [In der Tat hat die Guida von Faluschi v. J. 1815, pag. 142 in S. Francesco: Ne segue adesso un Altare nel quale v'è un SS. Crocefisso quivi collocato nel 1813 da Monte Oliveto Maggiore traslatato, e vi sono state poste due statue di terra cotta, che erano in Duomo opere del celebre Vecchietta. Dagegen Del Taya, Nuova Guida v. J. 1822, p. 130 zu S. Pietro a Ovile: Nell'altare appresso a quello maggiore è il Crocifisso gia esistente nell'abolita chiesa di S. Petronilla, colle statue esprimenti Maria Vergine e S. Giov. Evång. plastici lavori del Vecchietta.]

Diese Quellen stimmen darin überein, daß sie das Kruzifix nicht Vecchietta zuteilen. Die Holzstatuen der Madonna und des Ev. Johannes zu seiten des hölzernen Kruzifixus vom Ende des Trecento sind nach Fabriczys Urteil ein Jugendwerk Vecchiettas, wie die Analogien in der Gesichtsbildung mit seinen Statuen an der Loggia de' Nobili verraten (zusammengezogene Augenbrauen und Augen, niedrige Stirne, zurückweichendes Kinn). Der beabsichtigte Schmerzensausdruck wird zur Karikatur; in dem Gewand — namentlich des Evangelisten — herrschen noch gotische Motive vor. Überlebensgroß, weiß übertüncht, an den Gewandsäumen stellenweise das alte Gold durchschimmernd.

p. 565. In S. Donato pure dicesi del Vecchietta la statua di coccio (Ton) figurante S. Antonio (dort nicht mehr vorhanden — vielleicht ist es eine der beiden Antoniusstatuen in der Misericordia oder S. Antonio, von denen die alten Guiden nichts sagen). La descrizione di Siena del 1625 (Bibl. Chigi) nota che in S. Michele, ora S. Donato, era una Pietà di terra cotta del Vecchietta. Quella che vi è el presente [1830] nella piccola capella a sinistra non sembra certo opera di così valoroso maestro (In der Tat ist die noch immer

an Ort und Stelle befindliche Pietà ein elendes Machwerk, aller Kunst bar). Lo stesso soggetto, della stessa materia notasi dall mss. della guida senese del 1697 essere nella compagnia di S. Bernardino (ist nicht mehr da). Nel primo di questi gruppi (quello di S. Michele) eravi abasso scritto: Hoc opus fecit Laurentius di Vecchietta pro sua devozione.

p. 567. Nella casa del S. Prospero Bernardino Borghesi è una statua di terra cotta più che mezza figura al naturale figurante un santo con un libro nella mano destra. La testa piena di sentimento ha molto del fare del Gesù Cristo situato nell'altare dello spedale.

Abb. 75. Urbano da Cortona· Fries an der Fassade der Fontegiusta in Siena.

VI

NEROCCIO DI BARTOLOMMEO DI BENEDETTO.

1447—1500.

DER zweite Malerplastiker Sienas ist eine Generation jünger als Vecchietta und Coëtan Giovanni di Stefanos und Cozzarellis; in Florenz sind Botticelli, Benedetto da Maiano, ungefähr auch Leonardo da Vinci seine Altersgenossen. Er stammt aus der vornehmen Familie der Landi del Poggio Malavolti. Er heiratet zweimal, Elisabetta d'Antonio Cigalini († 1483) und als 47jähriger Lucrezia d'Antonio Paltoni; er stirbt schon mit 53 Jahren. Sein Sohn Antonio wird auch Maler.

Berenson nennt mit Recht Neroccio einen Schüler Lorenzos; er ist in diesem Atelier zusammen mit Francesco di Giorgio, mit dem er bis 1475 verbunden bleibt. Aber manche Eigenarten seiner Malweise, z. B. die feine Beleuchtung, verbinden Neroccio auch mit Sienas frühestem Freilichtmaler, mit Giovanni di Paolo. Der 1447 geborene Neroccio kann nicht vor 1460 in Lorenzos Atelier eingetreten sein. Die früheste Notiz über Neroccio reicht in das Jahr 1467 zurück, wo die Compagnia

di San Girolamo ihm die Restzahlung für ein Bild leistete (Mil. III, 8). Im folgenden Jahr bekommt er von derselben Brüderschaft 17 Lire bezahlt für einen San Girolamo di terra chotta e dipentura. Vermutlich handelte es sich um eine knieende Gestalt, der Heilige mit entblößter Brust sich kasteiend. Diesen Typus vertritt wenigstens die Terrakottafigur in der Sakristei von So. Spirito in Siena, die aber erst um 1490 entstanden ist. Es ist sehr schade, daß wir diese frühe Terrakotta Neroccios nicht besitzen: sie wäre ein wichtiges Glied in der Reihe der in dieser Zeit noch sehr seltenen Terrakottafiguren. Auch im Nachlaß Neroccios (Mil. III, 7) werden verschiedene Terrakottafiguren erwähnt.

Schon im Jahre 1470 bekommt Neroccio den höchst ehrenvollen Auftrag (Mil. II, 340), den der Camarlingo Giovanni Cigalini, sein Schwiegervater, vermittelt hat, für das neu-

Abb. 76. Neroccio: Sa. Caterina da Siena. Siena, Oratorio in Fontebranda.

erbaute Oratorium der Heiligen Caterina in Fontebranda die Altarstatue zu liefern, und zwar aus Holz, natürlich bemalt (Abb. 76). Wie die Mönche von San Domenico und die Behörde des Doms, zur Feier der eben kanonisierten Heiligen neue Aufträge vergeben, so stiftet auch die sieneser Kommune in diesem Oratorium einen Bau, der der Verehrung Caterinas eine besondere Stätte bereiten soll. An dem Bau und seinem Schmuck sind außer Neroccio beteiligt: Antonio Federighi, Urbano da Cortona, Giovanni di Paolo, Corso di Bastiano u. a. Lorenzo Vecchietta ist in jener Zeit durch den Auftrag des Ciboriums, Giovanni di Stefano durch das Tabernakel in S. Domenico beschäftigt.

Die in der alten Bemalung gut erhaltene Holzfigur der Santa Caterina in der Fontebranda gehört zu den schönsten, stimmungsvollsten Werken, die Siena besitzt. Auf einem Puttensockel, wie ihn ähnlich Lorenzo für S. Bernardino in Narni gebildet hat, steht auf schmaler, runder Platte die Figur; sie ruht auf dem rechten Bein und hat das linke Knie leicht gebeugt. Der gehobene rechte Arm mit der Lilie liegt eng vor der Brust, die Linke hält ausgestreckt das Buch mit den Briefen und Schriften des ebenso klugen wie frommen Mädchens. Der große Mantel fällt von der Schulter herab und wird mit einem Zipfel vom rechten Arm wieder hochgenommen, wodurch der große Wurf zum linken Fuß herab sich bildet. Das schmale ein wenig knochige Gesicht wird eng von dem Nonnentuch umschlossen, dessen Enden lose auf die Schultern herabfallen. Die etwas gepreßten Augenlider lassen nur einen feinen, aber desto innigeren Blickstrahl durch. Die Wundenmale sind auf die Hände sternförmig aufgemalt. Die Gestalt biegt leicht nach links aus. Leider ist die Lilie in der erneuerten Form viel zu anspruchsvoll geraten; die alte Blume ragte vermutlich über die rechte Schulter vor.

Alles ist hier zarte Andeutung, und man scheut sich, diese Empfindungen in feste Worte zu fassen. Der junge, dreiundzwanzigjährige Künstler mag mit ähnlichen Gefühlen an diese schöne Aufgabe gegangen sein wie der junge Schadow an das Grabmal des Grafen von der Mark. Der schwere Stoff des Nonnenkleides hat den Künstler nicht

Abb. 77. Lorenzo Vecchietta: Sa. Caterina da Siena. Fresko. Siena, Palazzo pubblico.

dazu verleitet, durch tiefe Schatten und Höhlen in den Falten pathetisch zu werden. Es ist dasselbe leise Faltensystem wie bei Vecchietta, nur ohne das Knitterige der Querfalten. Alle Künstler Sienas haben damals, als die fromme Gottesmagd heilig gesprochen wurde, ihr Bekenntnis abgelegt, wie sie sich die seit fast hundert Jahren verstorbene Heilige dachten; für den Schüler Vecchiettas ist dessen Fresko im Palazzo

pubblico (Abb. 77) maßgebend gewesen. Aber während hier das schneeweiße ungegürtete Kleid ohne Unterschneidungen senkrecht zu den Füßen fällt, unterbricht Neroccio mit dem feierlichen Motiv der großen Diagonalfalte die Mittelbahn; dem entspricht die Beugung der Hüfte.

Hatte nun aber Vecchietta in seiner Holzplastik — man denke an den Täufer von Fogliano — eine starke Auflockerung der Massen angestrebt, so kehrt Neroccio zu höchstem Zusammenschluß zurück. Die Silhouette ergibt ganz ruhige Linien, ohne die sonst so beliebte Abtreppung, das Ganze gleicht einer länglichen Mandorla. Beide Arme liegen eng am Körper; und auch die Lilie wird nicht vorgehalten, sondern eng an die Brust gelegt. Die Bewegung beschränkt sich auf den rechten Arm und das linke Bein, dessen Beugung zugleich die Verschiebung des Körpers auf die rechte Hüfte veranlaßt. Im Gegensatz zu dem Blau-Rot der Marientracht und dem Gold-Weiß der Engelskostüme spricht hier die ernste Dominikanertracht im Schwarz-Weiß. Es fehlt jeglicher Schmuck.

Man könnte glauben, diese Zurückhaltung sei aus dem Auftrag zu erklären: in der heiligen Caterina solle die Milde der verklärten Dulderin herrschen. Aber war das die entscheidende Note im Bilde dieser leidenschaftlichen Frau, die sich nicht scheute, allein nach Avignon zu gehen, und den Papst mit flammenden Worten beschwor, nach Rom zurückzukehren? Gewiß nicht; aber es ist bezeichnend für die sieneser Kunst, daß sie das Leidenschaftliche im Bilde Caterinas durchweg unterdrückt und nur die reine Güte und jungfräuliche Zartheit der Gestalt geschildert hat. Wir werden später sehen, daß Neroccio den gleichen Grundton auch bei seiner Statue der alexandrinischen Caterina anschlägt.

Die nächste uns bekannte Arbeit ist das Altarbild der sieneser Akademie von 1476, die Madonna, S. Michael und S. Bernardino darstellend, mit der Aufschrift: opus Neroccii Bartolommei Benedicti de Senis MCCCCLXXVI (Abb. 78). Leider ist von dem Altar nur das Mittelstück erhalten; es fehlen die Lünette und Predellen, wie überhaupt der ursprüngliche Rahmen. Der Anblick ist zunächst merkwürdig primitiv: Goldgrund im Jahre 1476! Der Fußboden im kleinen geometrischen

Muster, S. Michael in ungeschickter Erregung, die zu der Ruhe der beiden andern Figuren schlecht paßt. Der von Vecchietta zwanzig Jahre früher gemalte Altar in den Uffizien hat mehr körperliche Wahrheit und auch mehr Rhythmus in der Anordnung knieender und stehender Gestalten.

Abb. 78. Neroccio: Triptychon. 1476. Siena, Accademia.

Aber Neroccios Vorzüge liegen in der Delikatesse der Behandlung, die Vecchietta nie erreicht hat. Alles liegt hier in der feinen, hellen Beleuchtung, der Zartheit der aschblonden Töne, der Schlankheit der Formen. Der Körper des kleinen Christ ist wie ein Juwel behandelt; feierlich schattet der große Mantel um das lichte Kind. Die zarte Modellierung

hellt die Schatten auf; man möchte von einem rilievo schiacciato sprechen. Wie Vecchietta bei den Figuren für Narni (aus der gleichen Zeit), so setzt auch hier sein Schüler der hageren Figur Bernardinos eine rauschende schwere Figur entgegen. Die Rüstung des Michael ist mit seltsamem, phantastischem Schmuck überladen, der noch an Federighis dekorative Muster erinnert. Leider wissen wir nicht mehr, für welche Michaelskapelle dies Triptychon gearbeitet wurde.

Im gleichen Jahr lieferte Neroccio dem Bernardino Nini ein Madonnenbild, zwei Cassoni, eine Bettstelle und einen Stuhl — alles bemalt; vermutlich die Aussteuer eines jungen Haushaltes. Nach Sano di Pietros und Francesco di Giorgios Schätzung werden dafür bezahlt: für das Madonnenbild 10 Dukaten, für die Cassoni 25 Dukaten, die Bettstelle $6^1/_2$ Fiorini und den Stuhl 6 Fiorini. Es folgt 1483 die Sibylle Ellespontica im Paviment des sieneser Doms (Abb. 79), die der oben besprochenen Figur der Sa. Caterina in Fontebranda nahe verwandt ist. Die Symbolik, daß Lupa und Leo friedlich sich hier die Tatzen reichen, bezieht sich auf den damals endlich erfolgten Friedensschluß zwischen Florenz und Siena. Die Aufschriften sind natürlich hier wie bei den anderen Sibyllen auf Kosten der Philologen zu setzen.

Nun folgt, 1485 vollendet, das Grab des Tommaso Testa Piccolomini im Dom Sienas, das sehr gut erhalten ist. Es ist ein einfaches Konsolengrab, dem des Rektors Felici in S. Francesco ähnlich, das Urbano da Cortona 1462 gearbeitet hat. Eine auf Volutenkonsolen ruhende Pfeilerrahmung mit geradem Gebälke umschließt den kleinen rechteckigen Raum, in dem der Tote auf niedriger Bahre ruht. Die Inschrift darunter lautet: Thomae Piccolomini Pientino Pont. Caesareo consiliario comitique Angelus Piccolomineus Eques et Johannes Fratres piiss. Fratri benemerito posuere. Vixit annos LII, decessit Anno salutis MCCCCLXXXIII.

Auf dem Gebiete des Grabmals, auf dem Florenz so Edles geschaffen hat, ist Siena sehr zurückgeblieben. Die oben genannte Grabfigur des Soccino von Vecchietta ist, abgesehen von der Ilaria Quercias, die bedeutendste Leistung. Das Grab der Ilaria stand frei; das des Soccino

mag ähnlich wie dies Piccolominigrab umrahmt gewesen sein. Es fehlt in Siena der Typus des in die Höhe entwickelten Nischengrabes, und damit das Bemühen um einen feineren Rhythmus der Abstufungen und den lebendigen Wechsel architektonischer und plastischer Glieder. Gewiß sind uns durch den Brand von San Francesco viele Gräber verloren gegangen; aber wir wüßten von ihnen, wären es bedeutendere Arbeiten gewesen. Nur von dem Grabe der Eltern Papst Pius II., das der junge Francesco di Giorgio gemacht hat, ist uns Kunde geblieben. Kein Sienese hat den Aufenthalt Donatellos (abgesehen von der Grabplatte des Bischofs Pecci) und Bernardo Rossellinos in Siena dazu benutzt, sich ein Monument von diesen Künstlern zu sichern. Das Grabmal Riccardo Petronios († 1313) links neben dem Eingang zur Taufkapelle des Doms ist der letzte größere Aufbau aus früherer Zeit; es gehört noch dem Trecento an (Schule Tino da Camainos). Beachtet man diese Situation, so wundert man sich nicht über die Einfachheit dieses Piccolominigrabes, für das, eine Stiftung der Hereditärnepoten, doch gewiß reichliche Mittel zur Verfügung waren. Die Gestalt des liegenden Bischofs, dem sein Pedum in den linken Arm gelegt worden ist, ähnelt in manchem der Figur Soccinos; nur fehlen so scharfe Akzente wie die nackten Füße, alles ist weicher, stiller gearbeitet. Der Kopf wendet sich nicht nach

Abb. 79. Neroccio: Sibilla Ellespontica. Siena, Dompaviment.

außen; regungslos verharrt der Tote im Schlummer. Plump wirken die drei bunten Marmorfelder der Rückwand. Jedes christliche Symbol fehlt, bis auf die lakonisch kurzen Worte an der Bahre: Deo·maximo.

Unmittelbar an die Vollendung dieses Grabmals schließt sich 1487 der Auftrag einer Marmorstatue der Heiligen Caterina von Alexandrien, die in die von Giovanni di Stefano (s. u.) erbaute Taufkapelle des Doms kommen sollte (Abb. 80). Wir werden später erfahren, in wie eigenartigem Rhythmus die Gruppe der Gestalten dieses Raumes sich bewegt. Neroccio hat den Auftrag 1487 erhalten (Mil. II, 413), aber aus Gründen, die wir nicht kennen, hat er die Figur nicht ganz fertig gemacht. Immerhin ist die Hauptsache vollendet, und wir haben in dieser zweiten Caterina Neroccios zweitbestes Werk. Es ist eine Marmorfigur, überlebensgroß; die Bewegungen des Körpers und der Hände sind ähnlich wie bei der Holzfigur der sienesischen Caterina. Aber der Kopf sitzt hier freier auf dem hohen Hals, er ist nicht herabgeneigt, sondern blickt frei geradeaus; schöne blonde Locken rahmen das kräftige, unverhüllte Gesicht. Die Rechte trug einst wohl eine Bronzepalme. Das Rad ist seitlich versteckt; die Krone fehlt. Die Falten rauschen hier stärker als bei der andern Caterina; wieder geht eine Hauptfalte von der rechten Hüfte zum linken Fuß. Das Ganze wirkt königlich, ruhig, heiter. Diese gelehrte Prinzessin paßt nicht sehr gut in eine Taufkapelle, wo ein Wüstenprediger seine wilden Bußworte ruft. Aber sie findet einen feinen aristokratischen Genossen in dem Kinderfreund, dem Ritter Ansano gegenüber. Neroccio mußte bestrebt sein, gegenüber dem Typus der ekstatischen Nonne, den die sienesische Caterina vertrat, bei der Alexandrinerin möglichst das Blühende der königlichen Jungfrau zu betonen. So entsteht diese gesunde, königlich sich hebende Gestalt, in der nichts mehr an die Herbigkeit Vecchiettas erinnert.

Die letzte datierte Arbeit Neroccios, die wir kennen, ist das Altarbild der sieneser Akademie von 1492, bezeichnet: opus Neroccii de Senis MCCCCLXXXXII, ein Einblatt der thronenden Madonna mit sechs Heiligen. Brogi (Inventario S. 580) sah die Tafel noch an dem ursprünglichen Ort, in der Pieve S. Pietro e Paolo im Montepescini (Comune di

Murlo). Der Fortschritt gegenüber dem Bilde von 1476 ist ungeheuer. Wie auf Vecchiettas Uffizienaltar sind hier sechs Heilige um die thronende Madonna gestellt; aber alle sechs stehen, keiner kniet. Infolgedessen werden von zwei Heiligen nur die Köpfe sichtbar. Auf großem, schwerem Marmorthron, dessen Seitenstützen Cherubimköpfe zieren, sitzt die himmlische Mutter; auf ihrem Schoß läuft das Bübchen eilig umher, um die Frucht zu greifen. Dies zarte Spiel des Kindes umstehen schwere, ernste Männer; mit blitzenden Augen schauen sich die Patrone die Dorfkirche an, Petrus und Paulus, erstaunt finden sich der hagere Bernardin und der junge blonde Sebastian, zur Seite blicken der bärtige, struppige Täufer und der langgelockte, edelrassige König Ludwig. Unbeschreiblich lebendig ist das Sextett dieser Köpfe; man wird nicht müde, das Gegenspiel dieser Gesichter, Charaktere, Altersstufen und Rassengegensätze durchzudenken. Es ist mehr Seele drin als in vielen florentiner Köpfen, die immer so schrecklich gesund sind;

Abb. 80. Neroccio: Sa. Caterina von Alexandrien. Siena, Dom.

alles schwingt in leisen, lebendigen Erregungen und doch ist keine Absicht dabei zu spüren. Hier verrät sich der Maler aus edlem Geblüt, der zu stolz ist, um zu unterstreichen, aber doch ganz unmißverständlich die Gegensätze der Natur und Abstammung betont. Vor diesem Bild merkt man deutlich, daß Neroccio im Grunde seines Herzens Maler war, umgekehrt wie sein Lehrer Vecchietta, den es immer mehr zur Plastik drängte. Wir bedauern es, daß die meisten andern Bilder, die wir von Neroccio haben, alle im Schema der drei Halbfiguren sind. Gewiß gibt es auch dabei viel Poesie, Lichtreiz, innige Bewegung. Aber wer eines dieser Pleinairbilder genau betrachtet hat, kennt die Reize der ganzen Reihe. Die Verkündigung in der Jarves Collection (abgeb. Rassegna d'arte senese I, 76) kenne ich leider nicht.

Von den nicht bezeichneten Stücken ist vor allem die schöne dreiteilige Predella in den Uffizien Nr. 1304 zu nennen. Sie war früher zwischen Francesco di Giorgio (Morelli, Gallerie von München, S. 136) und Neroccio (Cicerone) strittig. Klug schlug Berenson neuerdings vor, die Architektur dem mit Neroccio in Ateliergemeinschaft verbundenen Francesco, die Figuren Neroccio zu geben. Frizzoni möchte die ganze Predella Vecchietta zuweisen; diese Attribution erfolgte, ohne daß Frizzoni die Münchner Antonius-Predella als eine Arbeit Vecchiettas erkannt hatte. Berensons Annahme dürfte stimmen; alles ist hier von Neroccio bis auf die Architekturen des Mittelstücks. Wenn Neroccio in dieser Predella räumlich und szenisch mehr gibt als in den Altarbildern, so bestätigt er aufs neue die alte Erfahrung, daß die Predella sehr oft der Platz für eine freiere Kunstübung ist, wo der Maler durch kein strenges Thema und Schema gebunden ist. Diese Beobachtung läßt sich durch das ganze Trecento und Quattrocento verfolgen.

Es sind drei Szenen aus dem Leben des Heiligen Benedikt von Nursia, des Begründers der abendländischen Klausur. Die erste stellt die Bedrohung des in der Höhle sich kasteienden jungen Mönches durch den Teufel dar (Abb. 81); die weite Hügellandschaft erinnert an die Umgebung von Monte Oliveto maggiore. Die zarte Ferne läßt ein Stück der

tyrrhenischen Küste sehen. Eine hochragende, mauerumgürtete Stadt mit einem gotischen (!) Kathedralenturm liegt an der Küste. Dieses Architekturbild[1]) in ferner, duftiger Silhouette ist eine Überraschung; den eckigen gotischen Himmelsstürmer erwartet man wohl auf der Festwiese des Genter Altars, aber weder auf Monte Cassino in Süditalien noch auf einem italienischen Bilde! Nun hat der Maler freilich durch die weite und gespreizte Gestalt des Teufels das übrige Stadtbild verdeckt — es ist ihm doch wohl ein zu feines Muster gewesen! Die Absicht ist natürlich die, das Mutterkloster des Benediktinerordens so stattlich wie möglich darzustellen. Das wilde Teufelchen trägt lange flatternde weiße Locken, die Neroccio so gern seinen Gestalten gibt.

Abb. 81. Neroccio: Linkes Bild der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien.

Das Mittelstück der Predella stellt den Miracolo del Capisterio (Abb. 82) dar. Die Amme des jungen Benedikt zerbrach eine Holzmulde, die nun auf das Gebet des Heiligen hin wieder ganz wird; man hängt dann dieses heile Tabulett staunend am Tempel auf. Neroccio verlegt die Legende auf einen Architekturplatz, der dem Architektur-

1) Ein zweites Stadtbild von Neroccio findet sich auf dem Gabella-Deckel von 1480 in der Bibliothek Sienas; hier ist Siena dargestellt mit deutlicher Hervorhebung der Hauptgebäude.

Abb. 82. Neroccio und Francesco di Giorgio: Mittelstück der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien.

prospekt in der Münchener Predella Vecchiettas sehr nahe kommt. Ein festlich mit Porphyrplatten gedeckter offener Platz ist rechts, links und hinten mit phantastischen Architekturen umstellt; wir finden Arkaden, einen reich gezierten Renaissancepalast, einen in drei Stockwerken und Bogenreihen sich öffnenden Rundturm. In der Mitte dieser bunten Musterkarte steht ein zierliches sechseckiges Säulentempelchen mit weiten Durchblicken. Dreizehn Spaziergänger, außer dem zweimal dargestellten Benedikt und der rechts vorn verzweifelt knienden Amme, Männer, Frauen und Kinder bestaunen die heile Mulde; Hunde bellen, eine Katze schnurrt auf dem Gesims des Palastes rechts, im Käfig zwitschert ein Vogel. Vecchiettas Predella in München ist perspektivisch korrekter; aber in der Uffizienpredella stehen die Gebäude nicht nur als rückseitiger Abschluß, sondern sie rücken höchst räumlich in die Mitte des Bildes hinein. Überaus zart überrieselt das helle Licht all die Gestalten, die feinen Falten der Mädchenkleider, die blonden Locken und blitzenden Kappen. Der Alte rechts neben dem Tempel steht ähnlich da wie die beiden Caterina-Figuren Neroccios; die vornehme Gestalt im Vordergrund links scheint dasselbe Modell wie zu dem S. Luigi auf dem Altarbild von 1492 zu sein. Etwas spezifisch „Flammingisches" ist der Durchblick durch den Tempel in die Tiefe, wo an den Pfeilern ein

Abb. 83. Neroccio: Rechtes Bild der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien.

Bettler steht; auch die mit Nägeln beschlagene Tür mit dem Türklopfer links im Hintergrund erinnert an nordische Kunst.

Das dritte Bild der Predella (Abb. 83) stellt den Besuch des Gotenkönigs Totilas auf Monte Cassino dar, wo Benedikt einen Apollotempel in eine christliche Täuferkirche umgewandelt hatte. Der König versuchte den Heiligen, indem er einen Vasallen in die königlichen Gewänder steckte, den der Heilige aber entlarvte und durch seinen Blick tötete; reumütig kniet der König nun vor dem Ordensgründer. Nur der letzte Vorgang ist dargestellt. Dieselben Zypressen wie auf dem ersten Bild links ragen aus dem Klostergarten auf; die Marmorkapelle könnte von Federighi erbaut sein; die Ranken der Pfeiler erinnern an die Ornamentik der Portalsäulen innen im Dom Sienas, die Giovanni di Stefano 1483 aufgestellt hat. Der Troß des Königs besteht aus blitzbunten Pagen und jungen Kavalieren. Im Hintergrunde wird Rom sichtbar, das durch die beiden Columnae und die Pyramide bezeichnet wird; links oben das Zeltlager des Gotenheeres. Wußte Neroccio etwas von dem „Kampf um Rom“ und der Schlacht am lactarischen Berge, die in der Nähe dieses cassinenser Klosters geschlagen wurde?

Benedikt gehört nicht zu den sieneser Lokalheiligen; eine Kirche San Benedetto gibt es in Siena nicht. Wo aber stand das Altarbild, zu

dem diese Predella gehörte? Wir erfahren durch Milanesi IV, 259, daß am 27. November 1481 Marino Tomaselli di Napoli aus Siena an die Signoria von Lucca geschrieben hat; in dem Briefe ist davon die Rede, daß Neroccio dem Abt Bernardi dell' ordine di San Benedetto in Lucca eine tavola zu malen versprochen hätte, für die er um zwei oder drei Monate um Aufschub bitte, da er für den duca di Calabria Arbeiten fertig zu machen habe. Man könnte geneigt sein, diese Predella mit dem in Rede stehenden Altar in Verbindung zu bringen, zumal die Totilaserzählung für Lucca von besonderer Bedeutung war, da dieser König die Stadt 550 den Römern — alias dem Heidentum entrissen hat. Trotz dieses Briefes halte ich es für das Wahrscheinlichere, daß das Altarwerk für die Benediktinermönche in S. Oliveto maggiore bestimmt gewesen sei.[1]) Für diese Lokalisierung stimmt auch die Geographie der Landschaftsbilder besonders gut. Es wäre dann, da Neroccio und Francesco di Giorgio bis 1475 in Ateliergemeinschaft standen, das Nächstliegende, daß die Predella unter die Krönung Marias von Francesco von 1472 in der sieneser Akademie gehört; dieses Altarbild ist jedenfalls für Monteoliveto gemalt (vgl. das Kapitel über Francesco). Damit fiele auch das letzte Bedenken, Francesco eine Mitarbeit an der Predella zuzumuten.

Ein 1484 von den Nonnen in S. Maria Maddalena in Siena (vor Porta Tufi) bei Neroccio bestelltes Altarbild erwähnt das Dokument Mil. II, 403. Die Kirche ist bei der Belagerung Sienas 1526 wegrasiert worden, um dem die Stadt angreifenden Feind keinen Stützpunkt zu bieten; die Tafel des Altars wie auch die sonstige Ausstattung ist spurlos verschwunden. Das Bild stellte die Madonna mit vier Heiligen dar; die Predella eine Szene aus dem Leben der heiligen Maddalena u. a. Der Aufbau dieser Tafel muß nach der Beschreibung recht kompliziert gewesen sein; es ist von einem medio tondo über dem Mittelbild die

1) Die Maße der Predella können keine Entscheidung bringen, da wir den alten Rahmen dieser Predelle nicht mehr haben; zudem ist das Format des Bildes von Francesco di Giorgio der Breite nach dasselbe wie bei vielen sieneser Tafeln der Zeit.

Rede, darüber (?) soll noch eine Christusfigur plastisch frei gestanden haben. Der Tondo ist wohl als Lünette zu denken; in ihr war die Verkündigung gemalt.

Am 26. November 1500 wird das Inventar des verstorbenen Neroccio aufgestellt, im Auftrag zweier Neffen des Verstorbenen. Schon 1488 hatte er eine denunzia de' beni zusammen mit seinem Bruder Pietro aufgesetzt, aus der hervorgeht, daß Neroccio keine Kinder hatte von der ersten Frau Elisabetta. 1493 hat er (nach Milanesi) wieder geheiratet; aber 1500 ist von dieser Witwe keine Rede, Kinder sind auch jetzt nicht vorhanden. Im Nachlaß findet sich un quadro di nostra Donna posto sul tabernacolo colle tenduccie appiccate — das scheint auf den Brauch hinzuweisen, daß diese Tabernakel in der Regel verhangen waren, wie es ja auch G. Ludwig in bezug auf den Restello des Catena nachgewiesen hat.[1]) Außer manchem Marmorstück (u. a. un tondo di serpentino piccolo, den Girolamo Pacchia in Rom in Händen habe) werden noch eine tavoletta, zwei bemalte Kassetten und das Nußbaummodell für die Basis einer Sa. Caterina-Statue erwähnt. In der Bottega finden sich ferner ein Kopf des Papstes Pius II. in Terracotta, una figura d'un braccio di terra cotta, una sancta Caterina di t. c. von derselben Größe, mehrere Köpfe in t. c. (Caterina, Bernardino), ein Marmortondo mit einem Kopf, ein „antiker" Kinderkopf aus Marmor, ein Kopf des Federigo d'Aragona aus carta pesta, zwei Altarpredellen „ingessate", ein Bild, $1^1/_2$ Ellen groß, mit der Prospettiva d'uno casamento (Studie zu der mittleren Benediktpredella?), drei Madonnenreliefs, das eine von Donatello in gesso, die beiden andern (in Marmor?) von Neroccio, drei „gessi d'Appolo" und mehrere Wachsmodelle. Die Lektüre dieses Inventars hinterläßt den Eindruck, als ob der erst 53jährige Künstler aus der vollen Arbeit weggerissen wurde. Dasselbe geht aus dem Dokument Mil. III, 38 hervor, nach dem Neroccio für den Hochaltar von S. Giuliano in Gavorrano einen Altar mit einer Maestà und Heiligen übernommen und schon eine An-

1) Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. Erster Band, 1906, S. 187 ff.

zahlung von 148 Lire bekommen hatte; der Auftrag geht dann an den Maler Giovanni di Bartolo (geb. um 1466, gest. nach 1532) über. Dieser Giovanni war seit 20 Jahren in Neroccios Atelier, „pasciuto e vestito da Neroccio"; von andern Schülern werden bei der Gelegenheit erwähnt: Achille di Pietro Crogi (geb. 1481, gest. nach 1539), Giovanni di Tedaldo (geb. ca. 1468, gest. 1528) und der Humanist Leonardo di Ser Ambrogio de' Maestrelli, geb. 1468, gest. um 1532.

Im Jahre 1489 erhielt die Chiesa di Fontegiusta in Siena einen Portalschmuck, dessen Inschrift lautet: An. Sal. MCCCCLXXXIX. Auctum miraculis sacrum Sixtus Pont. Max. Sanctum Innocentius Mariae porticum plurima remissione nuncuravit (s. Kopfstück Abb. 75). Nach Mil. II, 406, sind Francesco de' Fedeli und Giacomo di Giovanni aus Como die Architekten. Das von einem doppelten Profil umzogene Portal trägt einen breiten Marmorfries, auf dem in der Mitte die Halbfigur der schwebenden Madonna mit dem Kind zwischen zwei anbetenden Engeln erscheint, während seitlich zwei nackte Genien die von üppigem Laub umzogenen Wappen halten. Der Cicerone hat diesen Fries für Neroccio in Anspruch genommen. Ich kann ihm darin nicht folgen, sondern sehe hier eine Arbeit Urbanos da Cortona. Namentlich das Madonnenrelief ist viel zu gering für Neroccio. Übrigens findet man es in vielen Wiederholungen im Stucco,[1]) stets anders herum (das Kind auf der rechten Seite v. B.), so daß man die Komposition leicht für eine florentinische halten kann. In Siena ist meistens das Kind auf dem rechten Knie Marias.

In der Kirche der Monagnese in Siena, einst S. Niccolò in Sasso (Eingang durch die Regie Scuole) befindet sich eine in der alten Bemalung trefflich erhaltene Holzfigur des heiligen Nikolaus (Abb. 84), die seit langer Zeit auf Neroccio zurückgeführt wird. Nach langem Schwanken bin ich auch wieder auf diesen Namen zurückgekommen, wenn auch die Gewandbehandlung nicht ganz zu den sonstigen Arbeiten Neroccios stimmen will und der Charakter dieser Statue in die ältere Zeit zurückweist.

1) Z. B. Berliner Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 51.

Bei der Figur der Caterina in Fontebranda ist das Gewand, wie wir sahen, eine eng den Körper umgebende feine Hülle; hier bauschen sich die schweren tiefen Falten. Aber die von Neroccio stets eng an den Körper gelegte rechte Hand kommt auch hier nur sehr zögernd aus dem Mantel hervor. Gut stimmt ferner zu Neroccio die leise Ausbiegung der rechten Hüfte, die Beinstellung und die Gesichtsbildung. Die schöne alte Bemalung wirkt bei dem Stück besonders feierlich; freilich wird man die ursprünglichen Töne wesentlich heller zu denken haben. Das Gesicht ist außerordentlich lebendig, individuell und auffallend jung; der überlieferte Nikolaustypus ist bärtig. Das Pedum, das die linke Hand hielt, saß unten neben den Zehen des rechten Fußes im Sockel; die Volute des Krummstabes stand neben dem Kopf über der Schulter.

Außer dieser Statue des Heiligen Niccolò findet sich in derselben Kirche noch eine bisher von der Forschung übergangene Verkündigungsgruppe in Holz, die

Abb. 84. Neroccio: S. Niccolò da Bari. Siena, Regie Scuole.

ebenfalls von Neroccio stammt. Leider verbietet das spärliche Licht eine Aufnahme; es wurde mir nicht gestattet, die Figuren aus der Nische herunterzunehmen. Die Gestalten sind schwer und voll; nichts mehr von der graziösen Art der frühern Gruppe. Aus den breiten Mantelfalten tritt das linke Bein des Engels wie aus einem Schlitz heraus. Überaus edel fallen die Falten bei Maria, deren Bewegung halb Abwehr, halb Hinneigung ist. Beide Male bildet der Mantel die hintere Stütze der Gestalt.

Das auf der Mostra ausgestellte, aus Sarteano stammende und Neroccio zugesprochene Altarbild mit der Madonna in trono, Sebastian und Rochus (Alinari 18941) hat mit Neroccio nichts zu tun; es könnte ein Jugendwerk Matteo di Giovannis sein. Brogi nennt es in seinem Inventar S. 547 eine Arbeit Benvenuto di Giovannis. Der von Brogi, Inventar S. 460, in Rapolano genannte Altar blieb mir unbekannt; er ist jedenfalls nicht bezeichnet. Endlich erwähnt Brogi in der Pieve von Montisi (Commune di Trequanda) einen Altar, der die volle Bezeichnung opus Neroccii Bartolomei de Laudis Senensis MCCCCLXXXXVI tragen soll; es stehen hier neben der Madonna die vier Heiligen Paulus, Jakobus, Petrus, Ludwig. In der Lünette Gott-Vater mit ausgebreiteten Armen; auf der Predella die Kreuzigung, Sebastian vor Diokletian und seine Marter. Dies wäre dann die späteste Tafel, die wir besäßen; nur die für Gavorrano ist noch später entstanden, aber nicht erhalten.

Wir kennen noch manche feine kleine Madonnentafeln von Neroccio in Halbfigur mit zwei Heiligen; außerdem befindet sich in der Sammlung Martin Le Roy in Paris noch eine kleine Tafel mit Tobias und dem Engel Raffael, die in dem Aufsatz in Les Arts, der die Sammlung bespricht (1902, Heft 10, S. 7), den Namen Vittorio Giorgio trägt. Zweifellos ist Francesco di Giorgio gemeint; aber das Bild zeigt alle wesentlichen Züge Neroccios. Entgegen der florentiner Tradition ist hier der Engel Raffael übergroß und Tobias sehr klein; auch trägt Raffael Frauenkleider.

Wie wir oben schon sagten, ist Neroccio seiner innersten Natur nach Maler und nicht Plastiker gewesen. Aufwachsend im Atelier Vecchiettas,

der gerade in der für Neroccio wichtigen Zeit sich von der Malerei ab- und der Plastik zuwandte, hat er mit etwa zwanzig Jahren sich an einzelnen Holzskulpturen mit seltenem Glück versucht, — zwei derselben, Sa. Caterina und San Niccolò gehören zu den schönsten derartigen Stücken, die Siena besitzt. In der Zeit seit 1475 wiegt denn bei ihm durchaus die Malerei vor; die einzige Plastik dieser Zeit, die Marmorstatue der Sa. Caterina von Alexandrien, blieb unvollendet. In der Malerei sucht Neroccio Eigenartiges in der Farbe und Belichtung zu geben; man darf von Freilicht bei ihm in demselben Sinne sprechen, wie bei Piero della Francesca. Aber es fehlt ihm die Leidenschaft, neue Bahnen aufzusuchen, in denen er über die Delikatesse und die Kalligraphie heraus wüchse. Das ist um so befremdlicher, als er in langjähriger Arbeitsgemeinschaft mit Francesco di Giorgio lebt, allerdings zu einer Zeit, wo diese kühne Pioniernatur noch jung war. Wir vermissen bei Neroccio gerade in der Malerei den Sinn für die plastische Form und die Kraft der Erscheinung. Obwohl er für den Papst und für den neapolitaner Hof tätig war (s. das Dokument über seinen Nachlaß), hat er Siena, soviel wir wissen, nie verlassen; selbst die florentiner Kunst bleibt ohne Einfluß auf ihn. War ihm jene wissenschaftliche Begabung versagt, die z. B. einen Francesco di Giorgio zu den Problemen der Perspektive hinführte, so ist Neroccios Anlage eine mehr musikalische, und alles richtet sich bei diesem Feinpinseler auf die Stimmung der künstlerischen Arbeit. Er ist deshalb ebenso wie Matteo di Giovanni den venezianer Malern verwandt, mit denen er auch die Abneigung gegen alles Dramatische teilt. Er gehört zu den Konservativen in der sieneser Kunst, ohne doch wie der ihm geistig nahestehende Sano di Pietro in das Handwerkliche zu verfallen. Sein Oeuvre ist nicht reich, aber preziös. Seine Zugehörigkeit zu einer der alten Patrizierfamilien Sienas wird ihm gestattet haben, seine Kunst nicht um des Erwerbs willen auszubreiten, sondern das Einzelne mit höchster Zartheit durchzuführen. Der Humanismus spielt bei Neroccio keine Rolle.

VII

GIOVANNI DI STEFANO.

GIOVANNI DI STEFANO SASSETTA ist 1444 in Siena geboren, als der Sohn Stefano di Giovanni Sassettas, dessen Leben und Kunst wir seit einiger Zeit dank den Bemühungen englischer Forscher gut übersehen können. Dieser 1392 geborene Maler ist freilich schon 1450 gestorben und ließ den erst sechsjährigen Sohn mit mehreren Brüdern der Mutter in äußerst bescheidenen Verhältnissen zurück; das einzige Erbe, das er Giovanni hinterließ, war die künstlerische Anlage.

Für die Kunst dieses Malers ist wesentlich die Sauberkeit des Farbenauftrags, die an die Miniaturkunst erinnernde Ausbildung der Details, die Zärtlichkeit für seltene Kostüme und ein Zug zum Romantisch-Novellistischen. Sassetta könnte der Pesellino Sienas genannt werden. Er ist ebenso wie Neroccio kein Pfadfinder gewesen und ist z. B. den perspektivischen Bemühungen Domenico di Bartolos und Vecchiettas fern geblieben. Seine Kunst steigert und verfeinert die Traditionen Bartolo di Fredis und Taddeo di Bartolos. Der starke Einfluß, den Gentile da Fabriano auf Giovanni di Paolo u. a. ausgeübt hat, kommt auch Sassetta zugute. Seine Domäne ist die kleine Tafel. Seine kleinen Franzbilder aus Borgo S. Sepolcro (bei Chalandon-Paris, in Château Beaumont, in Chantilly und bei Berenson), seine Predella im Pal. Saracini, das Madonnenbild in Berlin usw. sind vollendete, kostbar strahlende Täfelchen, neben denen die großen Altäre der Osservanza und in Cortona etwas abfallen. Der Altar in Asciano mit der Nascità, der Pietro Lorenzettis bekanntem

Bild von 1342 nachgebildet wurde, ist in der Komposition sehr archaistisch; das Vorbild ist von dem etwa 90 Jahre später malenden Künstler etwas unselbständig benutzt worden. Man frage nur einmal, wie in Florenz die Maler dieser Zeit, etwa Filippo Lippi, oder Baldovinetti, sich mit den Trecentisten abfinden; dann wird man empfinden, wie zögernd die Entwicklung in Siena war.

Sassetta war es versagt, den eigenen Sohn seinen Schüler zu nennen. Vecchietta ist urkundlich der Lehrer Giovannis gewesen. Als diesem 1459 die beiden Statuen der Loggia S. Paolo übertragen wurden, war Giovanni ein 15jähriger Bursche. Hören wir dann, daß diesem Schüler 1466 schon die Arbeit am Marmortabernakel für das Haupt der Heiligen Caterina zugewiesen wird, so muß er früh, etwa seit 1457, in Vecchiettas Atelier eingetreten sein. Die Wandlung des Lehrers vom Maler zum Bildhauer wurde für den Allievo entscheidend. Giovanni scheint sich von vornherein für die Plastik entschieden zu haben. Wenigstens hören wir von keiner Tafel und keinem Fresko, das ihm bestellt worden wäre. Das von seinem Vater unvollendet gelassene Fresko an einem der sieneser Torbauten ist von anderer Hand fertig gemalt worden.

Giovanni lebte mit seiner Schwester Caterina bei der Mutter in der Via degli Stalloreggi (hinter dem Baptisterium), in einem Haus, das bei der denunzia dei beni auf 225 Gulden geschätzt wurde. Die Mutter heiratete bald nach dem Tode Sassettas wieder, und zwar einen gewissen Domenico d'Antonio, der für die 200 Gulden Schulden Sassettas eingetreten war. Aus dieser zweiten Ehe gingen zwei Töchter hervor. Der junge Giovanni kam etwa mit dreizehn Jahren in die Lehre. Er dürfte etwa acht Jahre bei Vecchietta geblieben sein.

1466 wird (Milanesi II, 332) „a Giovanni di maestro Stefano scultore et a Francesco d'Antonio di Francesco una testa d'argiento, dove abbi a stare la propria testa de la gloriosa vergine santa Chaterina da Siena" in Auftrag gegeben. Diese Silberbüste soll so groß sein, daß das Haupt der Heiligen darin Platz habe und dem Modell entspreche, das Giovanni eingereicht habe. Zum nächsten Fest der Heiligen, Ende

April des nächsten Jahres, soll die Büste fertig sein. Das Silber wird geliefert; für die Arbeit werden beiden Künstlern 100 Goldgulden versprochen. Matteo di Giovanni (der Maler) und Antonio Ghini (der Bildhauer) sind Zeugen des Vertrags. Francesco d'Antonio ist jener orefice, der für die Osservanza das Reliquiar des S. Bernardino 1460 gearbeitet hatte.

Die kostbare Reliquie hatte bisher in einer Kupferbüste (Abb. 85) geruht, welche, heute im Besitz der sieneser Bibliothek, auf der Mostra ausgestellt war. Die 1380 gestorbene „sponsa Christi" ist erst 1461 heilig gesprochen. Aber ihr Kopf war als Reliquie gleich nach dem Tode der Heiligen in den Besitz der Dominikaner übergegangen. Die Kupferbüste genügte nach der Kanonisation der Caterina nicht mehr.

In dem Kontrakt steht nun freilich kein Wort von einem Tabernakel aus Marmor. Dennoch glaube ich, daß das große Tabernakel in der Caterinakapelle von S. Domenico damals schon oder bald nachher, jedenfalls vor Benedettos Ciborium (vor 1475 vollendet) gearbeitet worden ist. Man bedenke: 1461 wurde die Heilige kanonisiert; ihre Reliquie war das Kostbarste, was die sieneser Dominikaner besaßen. Das Haus der Heiligen wurde von der Stadt zu einem Sanktuarium geschaffen und reichlich geschmückt — mußten da nicht auch die Dominikaner auf eine prächtige Schaustellung ihres besonderen Besitzes dringen? Man pflegte aber Silberreliquiare nicht einfach frei hinzustellen, schon des Diebstahls wegen; sie wurden in der Regel nur an Festtagen hervorgeholt. Nun wurde, wie oben gesagt, das Haupt Caterinas, die Nationalreliquie, an jedem ersten Sonntag nach dem 29. April im Dom öffentlich ausgestellt. Der Brauch hat sich bis heute erhalten. Für diese Schaustellung war also die Silberbüste notwendig. In den andern Wochen des Jahres sollte sie nur in S. Domenico dauernd sichtbar sein. Ein Tabernakel war also unerläßlich, der Sicherheit und der Schaustellung wegen.

Die alte Kupferbüste wird im Anfang des Quattrocento entstanden sein; ihr Stil erinnert an den Giovannis delle Bombarde, der das Bronzeciborium der Fontegiusta 1430 gearbeitet hat. Die Silberbüste von 1466 ist nicht mehr vorhanden. Das heute hier aufgestellte Stück ist eine

Abb. 85. Kupferbüste für den Kopf der Sa. Caterina.
Siena, Bibliothek.

neuere Arbeit, die (nach Milan. II, 335) im Anfang des 18. Jahrhunderts von einem Conte Marcello Biringucci gestiftet wurde. Der Stifter des Marmortabernakels nennt sich am Sockel:

Benozzi sancta tui Nicolai suspice curam o Caterina.

Das Tabernakel (Abb. 86) reicht von der Höhe des Altartisches bis an die Decke der Kapelle. Das Schriftband des Sockels ist von Ovoli und dem Kyma umgeben, dann springt die Platte, auf der die kanellierten Pfeiler stehen, etwas vor. Die Disposition des inneren Stückes richtet

sich, wie fast immer bei Tabernakeln, nach den Maßen der hier durch Bronzestricke geschlossenen Öffnung. Deren Höhe ist gleich dem Abstand des untersten (Ovoli-) Profils bis zum Ende des perspektivischen Fußbodens, anderseits gleich dem Abstand der Brüstung, auf der Caterinas Arm ruht bis zum Scheitel der großen Lünette.

Der Breite der Öffnung entspricht die Distanz vom Pilaster, äußere Kante, bis zur inneren Rahmung des Mittelteils. Dieser bildet ein Tempietto für sich, dessen Apsis halbrund schließt. Unter dem graden Gebälk stehen unter Muschelnischen junge anmutige Engelmädchen mit nackten Füßen in geschürztem Rock, als Kerzenträger. Über ihnen erscheint als Büste die Heilige selbst, die sich von ihrem Grabe übergroß zu heben scheint und nun über die hohe Brüstung herüber blickt. Versenkt in die Gebete ihres Buches blickt sie uns nicht an; die ganze Gestalt ist nicht frontal und gewinnt in der Zufälligkeit der Neigung und des Gebeugten einen sehr lebendigen Ausdruck. Vier Cherubim flattern mit goldenen Flügeln auf blauem Sternenzelt über ihrem Haupt und verstärken so den Eindruck des Visionären.

Die so zarte Vision ist nun ringsum mit schweren Blumen- und Fruchtkränzen umhangen, zwischen denen reichlich Bänder flattern; massive Ringe bilden die Ecken. Allzu straff scheinen die beiden horizontalen Girlanden gespannt. Diese Büsche schaffen in ihrer rauschenden Fülle einen lebhaften Gegensatz zu den kühlen Pfeilern und der duftigen Poesie des Innenraumes.

Über dem einmal geteilten Architrav kehrt das Motiv wieder, das Donatello am Lodovicotabernakel von Or San Michele in Florenz in Anlehnung an antike Sarkophage zuerst anwandte, das dann auch 1462 Urbano da Cortona am Grab des Cristoforo Felici in S. Francesco in Siena wiederholte: Zwei mit den Beinen lebhaft strampelnde Putti halten das Wappen im Mittelschild, während an den Ecken zwei Masken Ausschau halten, die in lockere, breite Voluten auslaufen. Ein überreich (neunfach!) profiliertes Gebälk rahmt den Giebel, der — nicht eben glücklich — den himmlischen Sponsus, von sechs Engeln getragen, in der Mitte erscheinen läßt.

Abb. 86. Giovanni di Stefano: Tabernakel der Sa. Caterina.
Siena, S. Domenico.

Wer unbefangen vor dies Tabernakel tritt, erwartet hier ein Gehäuse für das oleum sanctum oder den panis vivus. Sieht er aber dann den Vorhang hinter dem Bronzegitter hochgezogen und zwischen den dunkeln Stricken die silberne Büste leuchten, mit deren Glanzlichtern das milde Schimmern des Marmors so festlich zusammenklingt, so merkt er, wie klug hier alles auf die traumhafte Wirkung berechnet ist. Die Heilige scheint dem Leben und ihrer Heimat zurückgeschenkt; feierlich hob sie sich aus dem Grabe und steht nun wieder sichtbar vor frommen Augen. Der Gedanke der Unsterblichkeit ist hier meisterhaft in sinnliche Formen gebannt.

Ein Florentiner hätte so poetische Gedanken kaum ersonnen; aber er hätte wohl architektonisch strenger gedacht. Durch die beiden Fruchtkränze wird die Struktur des Ganzen allzu sehr ins Breite gedrängt; dadurch wird der Giebel zu breit und zu schwer. Man vergleiche etwa Bernardo Rossellinos Tabernakel in S. Egidio-Florenz oder das Tabernakel aus S. Chiara in London. Diesem Künstler hat Giovanni übrigens vielleicht das Motiv des Kranzes als Umrahmung entlehnt; er fand es in Siena an der Tür in der sala del consistorio des palazzo pubblico.

Noch eine zweite Arbeit Giovannis aus der Jugendzeit ist in Siena erhalten. Es sind die beiden Lupae aus Stein an der porta Romana (nuova), um welche am 14. März 1468 (Mil. III, 289) das Consistorio gebeten wird. Die Zuweisung an Giovanni ist freilich urkundlich nicht gesichert, nur traditionell. Es handelt sich hierbei weniger um eine neue Komposition. Giovanni Turinis Bronze-Lupa vor dem palazzo pubblico hat für alle die sieneser Wölfinnen des späteren Quattrocento das Muster abgegeben.

Für die nächsten acht Jahre versagen die Urkunden; wir hören von Giovanni erst wieder im Jahr 1477, und zwar nicht aus Siena, sondern aus Urbino. Am 28. September dieses Jahres empfiehlt der Herzog Federigo d'Urbino der Balia in Siena (Mil. II, 362) den Überbringer des Briefes, Giovanni de maestro Stefano piccapetra. Dieser habe ihm als Steinmetz und „nel trarre la bombarda" treffliche Dienste geleistet;

er empfehle ihn der Republik und bitte um Nachricht, ob Giovanni von dieser angenommen sei.

Giovanni ist also inzwischen in Urbino als Ingenieur und Bildhauer in den Diensten Federigo da Montefeltres gewesen. Seit 1468 hatte dieser durch den Dalmatiner Luciano da Lovrana sein Schloß zu dem vornehmsten Fürstensitz seiner Zeit umbauen lassen, nachdem er schon 1449 und 1452 das Portal der Dominikanerkirche der Residenz durch Luca della Robbia und Maso di Bartolommeo hatte schmücken lassen. Von den an der inneren Ausstattung des Schlosses beteiligten Künstlern sind einige urkundlich oder stilistisch gesichert: z. B. Domenico Rosselli und Ambrogio da Milano und der dem Namen nach noch immer unbekannte „Meister der Marmormadonnen". Seit spätestens 1478 ist auch Sienas bedeutendster Quattrocentist, Francesco di Giorgio, bei Federigo, der ihn 1478, 1480 u. ö. zu Vertrauensmissionen nach Siena benutzt. Es ist wahrscheinlich, daß der 11 Jahre jüngere Francesco von Giovanni nach Urbino empfohlen wurde.

Leider ließ sich in Urbino, wo ich genau nachforschte, nichts mit Sicherheit auf Giovannis Mitarbeit beziehen. Man hat ja freilich in den reichen Friesen und Portalen, in der Dekoration der beiden Kapellen und in den Intarsien der Türen und des Studio genug Auswahl; gewiß ist, daß mit den drei oben genannten Namen die Liste der hier beteiligten Künstler nicht erschöpft ist. Ein Engelrelief in der Sala d'Ariosto beim piccolo vestibolo und zwei Türumrahmungen in der Sala degli angeli enthalten Beziehungen zu Giovanni; aber alle diese dekorativen Arbeiten des Palastes verraten ein so bestimmtes Programm und bei aller Verschiedenheit so große Übereinstimmung, daß man hier besser den souveränen Bauwillen eines Fürsten, als die Eigenarten bestimmter Künstlerenergien studieren kann. Wichtiger wäre es, wenn es gelänge, eine Einzelarbeit Giovannis in Urbino nachzuweisen. Nun ist seit einigen Monaten im Hofe des Palastes ein Madonnenrelief aus pietra calcaria (Abb. 87) eingemauert, das namentlich in den dekorativen Teilen gut zu dem Tabernakel in S. Domenico paßt, zumal wenn man in Rechnung zieht, daß

die sprödere pietra calcaria die Verwendung des Bohrers lange nicht so begünstigt wie der milchig-weiche Marmor Toscanas. Dies Steintabernakel ist eine freie Wiederholung des Mittelstückes jenes Tabernakels in S. Domenico; die gerippte Muschel, die Zungen im Architrav, die Nischen mit den Engeln in den Seiten kommen wieder vor. Die etwas reichlich große Halbfigur der Madonna verrät sich auf den ersten Blick als sienesische Figur, die aus einem Bild Neroccios heraustreten könnte. Auch die seltsame Handbewegung Marias finden wir bei späteren Arbeiten Giovannis wieder. Leider ließ sich die Heimat dieses Reliefs nicht mehr feststellen; der verdienstvolle Hüter der Kunstschätze des urbinater Palastes, Conte Castracani, wußte nur noch, daß es in einer nahen Dorfkirche eingemauert gewesen sei. — Von den Intarsiatüren des palazzo ducale verrät die porta della guerra am meisten die Art Giovannis. Die allegorische Gestalt des Kriegs wird in Urbino auf eine Zeichnung Botticellis zurückgeführt; viel näher aber liegt der Name Neroccios. Da dieser nun aber nicht in Urbino war, so liegt es nahe, an Neroccios Genossen zu denken.

Seit 1477 ist Giovanni wieder in Siena; 1478 heiratet er. Die denunzia de' beni von 1481 (Mil. II, 392) umschreibt Giovannis damalige Lage ziemlich umständlich. Er wohnt in einem Haus der contrada S. Stefano (also nicht mehr in den Stalloreggi), zu dem poche e triste[1]) massaritie gehören. Außerdem hat er die schon in der denunzia von 1453 erwähnte Vignia in Ginestreto bei Fogliano im Wert von 150 Gulden im Besitz. Eine zweite Vignia in S. Prospero (nicht auffindbar) im Werte von 130 Gulden, gehört einer seiner Schwestern — wohl der 1448 geb. Caterina, die zwei Jahre vor Sassettas Tode geboren wurde. An Ausständen hat er vom Tischler Serafino, seinem Schwiegervater, noch 35 Gulden dote zu fordern. Er hat zwei kleine Kinder, einen Jungen und ein Mädchen. Die 76jährige Mutter (1405 geboren) wohnt bei ihm; er schuldet ihr resp. deren beiden Töchtern aus zweiter Ehe noch 100 Gulden.

1) Diese Adjectiva kehren in fast allen Selbsteinschätzungen der Künstler wieder und sind für den Steuerbeamten berechnet.

In dem gleichen Jahre, in dem diese denunzia aufgestellt ist, beginnt Giovannis Tätigkeit für den Dom. Am 20. September 1481 (Mil. II, 377) werden die Sibyllen des Fußbodens (rechtes Seitenschiff, von Westen beginnend) in Auftrag gegeben. Die Delphica an Giuliano di Biagio und Vito di Marco, die Frigia an Luigi di Ruggiero, die Cumana an Giovanni di Stefano, die Erythrea an Antonio Federighi und die Persica an Urbano da Cortona. Mit Giovanni arbeiten compagni scarpellini; er erhält im ganzen Lire 697. 9,2.

Abb. 87. Giovanni di Stefano: Madonnenrelief. Urbino, Palazzo ducale. (Eigene Aufnahme.)

Giovanni ist die Wiedergabe der populärsten und ältesten Sibylle zugefallen; denn die cumäische Sibylle (Abb. 88) ist diejenige Vergils (Aen. VI); sie allein genoß die Ehre, von Dante (Paradiso XXXIII, 65) genannt zu werden. Diese Verse:

Cosi al vento nelle foglie lievi
Si perdea la sentenza di Sibilla

weisen auf das Attribut der Cumana: „auf Palmblätter pflegte die Cumaea ihre Sprüche zu schreiben“ (Justi, Michelangelo, S. 80). Die Sage meldete, Apollo habe dieser Nymphe, die sich ihm entzog, eine Lebensdauer von tausend Jahren zugemutet. Wie bei Michelangelo steht auch hier eine Greisin vor uns. Ein doppelter Rock schützt die alten Glieder vor Kälte; ein großer Turban rahmt das greise Gesicht. Sechs Bücher hat sie den

Flammen übergeben, die am Fußboden verbrennen; drei hält sie noch im linken Arm, während der rechte die Palme hält. Die große, von Putten gehaltene Inschrifttafel enthält die Verse des Lactanz:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Jam redit et virgo, redeunt saturnia regna
Jam nova progenies caelo demittitur alto.

Bei der gebundenen Graffito-Technik kann natürlich nur die Zeichnung im allgemeinen beurteilt werden. Aber ein Vergleich mit Federighis und Urbanos Sibylle fällt sehr zugunsten Giovannis aus. Eine dumpfe Größe und ein tragisches Leben erfüllt diese Priesterin, die die Weisheit der Jahrhunderte gelassen den Flammen opfert. Federighis Erythrea wirkt daneben wie eine Modeprinzessin. Nur die schöne versonnene Hellespontica Neroccios im linken Querschiff läßt sich Giovannis Arbeit an die Seite stellen.

Ein größerer Auftrag rief Giovanni von weiterer Beteiligung am Fußboden ab. 1482 wurde ihm der Bau der Kapelle S. Giovanni im Dom übertragen. Vielleicht ist ihm gleichzeitig, spätestens 1485, auch die Marmorstatue des Heiligen Ansanus in Auftrag gegeben worden. Die reichen Stuckornamente, welche die Kapelle heute schmücken, sind erst 1590 von Alb. Caponeri und Cos. Lucchi hinzugefügt.

Es muß ein besonderer Grund vorgelegen haben, der den Anbau dieser Kapelle veranlaßte. Denn die eigentliche Taufkirche Sienas ist bis heutigentags das Baptisterium S. Giovanni; es ist im 15. Jahrhundert durchaus nicht üblich, eine Taufkapelle in der Hauptkirche anzubringen. Florenz, Pisa, Pistoia usw. haben alle ihre Baptisterien. Anderseits beweist aber das Taufbecken dieser neu erbauten Kapelle, daß sie nicht bloß dem Kultus des Täufers gewidmet war, sondern daß hier wirklich getauft worden ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach wünschte man für die 1457 gegossene Täuferstatue Donatellos einen würdigen Platz zu schaffen. Diese Figur sollte ursprünglich auf dem Altar im Baptisterium aufgestellt werden. Es wird sich aber herausgestellt haben, daß der

Fonte battesimale dieser Statue den Aspekt nahm. Jedenfalls beweist der hervorragende Platz, den Donatellos Wüstenprediger in der neuen Kapelle einnimmt, daß diese in erster Linie um dieser Bronze willen

Abb. 88. Giovanni di Stefano: Sibylle Cumana. Siena, Dompaviment.

gebaut worden ist. Man wagte es nicht, diesem grandiosen Stück eine zweite Bronze zuzugesellen, obwohl Siena auf diesem Gebiete Ausgezeichnetes leistete.

Auch stand Giovanni damals dem Bronzeguß noch fern. Aber es mag eine tiefere Absicht ihn und seine Behörde zum Marmor gedrängt haben. Der Täufer sollte in jeder Weise hier ein Solo vortragen. Seinem hageren Leib, seinen dröhnenden Bußworten stellte man sehr absichtlich zwei jüngere mildere Figuren entgegen: den Heiligen Ansanus und die Heilige Caterina von Alexandrien. Während der Täufer drohende Worte ruft, hilft Ansanus behutsam dem Krüppel, schweigt die ägyptische Königstochter. Dieser Gegensatz wird durch den des Materials noch verstärkt. Denkt man sich nun noch das lebhafte Spiel der Fresken als Zwischenspiel zwischen den plastischen Hauptakzenten, zu denen als vierter Ruhepunkt noch das marmorne Taufbecken kommt: dann wird man die feine Weisheit dieser Raumrhythmik sich vorstellen können.

Während die beiden anderen Statuen Einzelfiguren sind, fiel Giovanni die Aufgabe einer Doppelfigur zu (Abb. 89). Ansanus war zwar von Federighi an dem einen Pfeiler der Loggia de' Nobili ohne den Krüppel dargestellt worden. Die alte Ikonographie fordert für diesen Märtyrer Sienas aus dem 4. Jahrhundert (Tag 1. Dez.) nur die Kreuzfahne und einen Palmzweig. So hat ihn z. B. Lippo Memmi auf dem Verkündigungsbild der Uffizien dargestellt. Hier in der Taufkapelle lag es nahe, den Kinderfreund zu betonen, der einem Krüppel, der nicht mehr gehen kann, wieder auf die Beine hilft. Das Thema ist also dem Schattenwunder Petri (Fresko Masaccios in der Brancaccikapelle) verwandt. Unter den plastischen Gruppen ließe sich etwa Donatellos Abraham und Isaak am Campanile in Florenz mit unserer Figur vergleichen. In Florenz war in jener Zeit das Thema der Zweifigurengruppe besonders lebhaft debattiert worden. Seit Donatello (um 1455) die Judith als Brunnenfigur im Hof des Medicipalastes aufgestellt hatte, versuchten sich auch andere an dem schweren Thema. Antonio Pollaiuolo bildete seine Herkulesgruppe, Verrocchio die Thomasgruppe — auch die freilich erst nach 1500 entstandene glasierte Gruppe der Visitazione in Pistoia wäre in Betracht zu ziehen.

Vielleicht hat Donatello selbst noch eine zweite Doppelfigur aus Bronze in Arbeit gehabt. In den Bezahlungen der sieneser Domopera an ihn ist

Abb. 80. Giovanni di Stefano: S. Ansano. Siena, Dom.

nämlich unter dem ? September 1457 (Mil. II. 297) von 25 Dukaten die Rede, per comprare metalo per fare mezza fighura di Guliatte a Donatello in Firenze. Sollte dies auf eine Gruppe Goliath und David hinweisen, die von den Sienesern bei Donatello bestellt wurde?

Kann man diese florentiner Arbeiten, namentlich die Judith und den Thomas, wirkliche Gruppen nennen, so wagt sich Giovanni doch im Grunde nicht über die Einzelfigur heraus. Er hat den kleinen kauernden Krüppel durchaus nur als Attribut behandelt. Das Kind kniet neben dem rechten Bein des Ansanus; noch berührt er es nicht, aber gleich wird sich seine schlanke Hand segnend und beruhigend auf den Kopf des Armen legen, ähnlich wie der in diesem Raum taufende Priester das Köpfchen des Täuflings berührt. Ansanus ist ebenso wie bei Federighi als junger, bartloser Edelmann und Ritter gebildet. Er trägt einen faltigen, gegürteten und geschürzten Rock, der die Beine vom Knie ab freiläßt. Über die weiten, offenen Ärmel legen sich die Falten des Mantels, die in lockerer Fülle und reizvollem Wechsel die Gestalt rahmen. Die linke Hand hielt einst die Fahne, die rechte tastet sich herab dahin, wohin auch der Blick geht; aber die Gestalt beugt sich nicht herab, etwa um den Kleinen auf die Arme zu nehmen — die Bewegung ist ganz leicht. Das Elastische der ganzen Figur spricht sich auch im Schritt des linken Beines aus. Das Haupt ist unbedeckt, wie es natürlich ist im Kirchenraum; reiche Locken fallen zur Seite herab.

Die Arbeit verrät den erfahrenen Steinbildner, der mit Bohrer und Meißel gründlich in den Block hineingeht. Die reichen, lockeren Falten des nicht zu schweren Stoffes sind sorgsam, aber ohne Absicht behandelt. — Sehr glatt ist die Gesichtspartie. Eine Eigentümlichkeit Giovannis findet man bei der Behandlung der Augen. Er schneidet nämlich, ähnlich wie Francesco Laurana, den Deckel des oberen Lides horizontal ab; so gewinnen seine Augen einen schweren, melancholischen Ausdruck.

Ein Vergleich der Ansanusstatue mit ihrem Gegenstück, der Heiligen Caterina von Alexandrien, die Neroccio 1487 in Auftrag bekam, läßt erkennen, wie stark diese beiden Künstler sich unterscheiden. Neroccio

geht von der Holzplastik aus, d. h. von der malerischen Buntskulptur. Breite Flächen, durchgehende Linien und Zusammenschluß des Ganzen ist für ihn charakteristisch. Giovanni dagegen lockert den Marmor auf, spricht mit dem plastischen Körper, rhythmisiert mit dem Gegensatz von Nacktem und Bekleidetem, von Glattem und Gebauschtem. Auch in der Behandlung der Falten sind beide Künstler sehr verschieden. Fällt bei Giovanni alles in kleinen, schmalen Stegen und festen Kanten ziemlich senkrecht herab, so wogt es großzügiger, aber auch kalligraphischer um die Gestalt der alexandrinischen Prinzessin. Giovanni hat die frischere und naturalistischere Gestalt gebildet; Neroccio ist mehr Gotiker und seine Schönheit ist die der Kalligraphie und der Stimmung. Giovanni ist viel enger mit Vecchietta verbunden als Neroccio.

Führt uns der Ansanus bis in die Zeit um 1487, so bleiben die nächsten zehn Jahre leider ohne Urkunden. Erst 1497 hören wir wieder von ihm. Damals schätzt Giovanni (Mil. II, 458) zusammen mit Giacomo Cozzarelli die Bronzetüren der Libreria des Antonio di m. Jacopo Ormanni († 1518) ab. Diese Notiz sagt uns, daß die Dombehörde Giovanni dauernd zu „ihren" Künstlern rechnete und wohl auch, daß Giovanni in dieser Zeit schon als Gießer tätig war. Dies letztere wird durch einen Streit Giovannis mit seinen drei Gesellen (Mil. II, 459) bewiesen; Ambrogio di Giovanni Lippi, Bernardino di Francesco und Santi di Biagio verklagen 1498 ihren Meister wegen rückständigen Lohnes; sie bekommen recht, müssen aber alle „ferri" zurückgeben. Freilich werden diese Gesellen scarpellini genannt und man könnte unter „ferri" auch die Arbeitswerkzeuge der marmorarii verstehen.

Die vier Bronzeengel neben Vecchiettas Tabernakel wurden 1489 in Auftrag gegeben (Mil. II, 466), zwei an Francesco di Giorgio, zwei an Giovanni. Die letzteren wurden vermutlich eher fertig als Francesco, der seine Figuren erst 1498 ablieferte.

Das große Bronzetabernakel auf dem Hochaltar des Doms war, wie wir sahen, von Vecchietta in den Jahren 1466—72 vollendet worden. Der hohe Preis von 1200 Gulden macht es erklärlich, daß man sich Zeit

Abb. 90. Giovanni di Stefano: Linker Leuchterengel am Ciborium des sieneser Doms.

Abb. 91. Giovanni di Stefano: Rechter Leuchterengel am Ciborium des sieneser Doms.

ließ, bis man die Leuchterengel bestellte. Geplant waren diese aber wohl von Anfang an. Jedenfalls erforderte der hohe Zylinder der Mitte diese Seitenfiguren; und wie überhaupt jedes Tabernakel seine Kerzenengel zur Seite hat, so waren Lichter bei der Bronze hier besonders erwünscht. Wenn an Festtagen, namentlich wenn die Caterina-Reliquie ausgestellt ist, der reichbesetzte Altartisch aufgebaut ist, dann spiegelt die dunkle Bronze und das helle Silber in wundervollen Reflexen. Bekanntlich sind mit der Zeit nicht weniger als 14 Kerzenengel hier angebracht worden: je zwei zu beiden Seiten des Tabernakels, zwei von Giovanni, zwei von Francesco di Giorgio. Ferner acht große Engel an den Pfeilern von Beccafumi und noch zwei kleinere Halbfiguren an den Rändern des Hochaltars. Alle diese 14 Engel sind technisch vollendete Güsse.

Giovanni schließt sich hier besonders eng an Vecchietta an, namentlich in der Gewandbehandlung. Die unmittelbar neben dem Ciborium stehenden Figuren (Abb. 90 u. 91) bewegen sich frei und leicht, wie im Takte des Engelquartetts, das von dem Ciborium herabklingt. Der dünne Stoff legt sich vielfältig an die Glieder und flattert nach hinten aus; Bänder an Brust und Hüfte halten die reiche Fülle fest. Ein drittes Band bändigt das üppige Gelock. Sehr schwere Füllhörner bilden die Untersätze der breiten Kerzenteller; mühelos halten die Gestalten diese Last mit der einen Hand, während die andere freundlich zur Gemeinde herabgrüßt. Die nackten Füße stehen auf kleinen über Eck gestellten Bronzequadraten. Lässig sind die Flügel an den Rücken gelegt. Auch hier ist wie beim Ansanus das Plastische der Figuren betont. Dieses Engelgeschlecht überbietet die Geschwister am Ciborium in S. Domenico um ein beträchtliches in der körperlichen Kraft und Gesundheit, in der Freiheit der Bewegung und Energie des Ausdrucks. Es liegt etwas von der florentiner Gesundheit über diesen himmlischen Boten, die zwar nicht aristokratisch sind, wie die Francesco di Giorgios, aber stämmig, bewegt und sehr plastisch begriffen. Sie verhalten sich zu Francesco di Giorgios Engeln etwa wie der Bauern-Kruzifixus Donatellos zu dem „delicatissimo“ Brunelleschis.

Diese beiden Engel sind Giovannis letzte datierbare Arbeit. Auch sonst kommt sein Name in den Urkunden nach 1498 nicht mehr vor. Wir wissen nicht, ob er schon um 1500, als 56jähriger, gestorben ist. Er hätte dann ungefähr das Alter seines Vaters Sassetta erreicht. Als einzige Notiz ist noch überliefert, daß Lorenzo di Mariano gen. Marrina (1476 geb.) um 1490 bei Giovanni als Lehrling arbeitete (Mil. III, S. 77). Dieser wurde 1506 zum Capomaestro des Domes ernannt — sein Meister wird damals also sicher schon gestorben gewesen sein.

Abb. 92. Giovanni di Stefano: Tabernakel von 1477. Siena, Palazzo Bianchi.

Von nicht urkundlich beglaubigten, aber datierten Werken wird Giovanni das Tabernakel des Palazzo Bianchi (Abb. 92) schon lange mit Recht zugeschrieben. An das Tabernakel in San Domenico erinnern namentlich die schweren hängenden Fruchtkränze zur Seite, die Kapitelle, die Teilung des Architravs und die gefüllten Pilaster. Das Feinste ist der Sockel mit den großen scharf ausgestochenen Akanthusblättern und dem Galgano-Schwert. Die Verhältnisse sind glücklicher als in San Domenico; die Arbeit ist klarer in den Formen. Das Tabernakel gehört zu der nahegelegenen Kirche S. Galgano (Santuccio). Es wird einst ein größeres Heiligenbild eingeschlossen haben, auch die Lünette hatte ein Relief (Gott-Vater?). Die Inschrift auf der Tafel

lautet: Hanc aldem instauravit hoc tabernaculum Abbas Bartolomeus pie reliquit posteris a. salutis X. Julii MCCCCLXXVII in anno secundo.

Auf der Mostra bildete die schöne Marmorbüste (Abb. 93) einen Hauptanziehungspunkt, die der Conte Antonio Palmieri-Nuti hergeliehen hatte. Das Stück war mir bisher nur in einem bemalten Stucco des Louvre bekannt, der über dem Marmor hergestellt ist und ihn genau reproduziert; dieser ist von Bode in dem großen Toskana-Werk (Nr. 395a) als eine Arbeit Minos da Fiesole abgebildet worden. Die Büste stand in der Sala II Nr. 287 (2701); sie mißt 0,51 × 0,36½ m. Da auf dem geschweiften Sockel die Worte Ave Maria gratia plena stehen, schwankte man, ob man hier eine Vergine zu sehen habe. Ricci[1]) (La mostra d'antica arte Senese, Bergamo 1904, S. 57) gab der Büste ebenfalls den Namen Minos. Ein alter Kupferstich, der ausgehängt war, bezeichnet die Büste bereits als Sa. Caterina, mit dem Zusatz aetatis suae 23. Die jetzige Inschrift müßte dann später, als die ursprüngliche (vermutlich: „Sancta Caterina Sponsa Christi") ausgelöscht war, hinzugefügt worden sein.

Die Büste, die nach hinten flach abgearbeitet ist und sicher vor einen Hintergrund zu kommen hatte, ist durchaus unflorentinisch. In Florenz sind alle Büsten durchaus frontale und im Lot aufgerichtete Köpfe. Die leisen Kopfbewegungen, wie etwa bei der Berliner Büste der Marietta Strozzi betonen die Frontalität eher, als daß sie sie leugneten. Bei der Caterina-Büste geht aber die linke Schulter deutlich weiter vor als die rechte. Der Kopf ist auf diese letztere zurückweichende Schulter leicht geneigt und das Ganze gewinnt dadurch den Ausdruck wehmütiger Resignation oder befangener Verträumtheit, der zu der in Florenz meist betonten Frische der Erscheinung stark kontrastiert. Auch die Form des Sockels, der vorn sanft vorschweift und an den Ecken zurückspringt, kommt meines Wissens in Florenz nicht vor. Gegen Mino speziell sprechen viele Details, namentlich die Behandlung der halbgeschlossenen, sternlosen Augen. Die Behandlung der feinen, aber nicht grätigen Falten des Gewandes

1) Seine Meinung, daß Berlin eine Replik der Büste besitze, ist irrtümlich. Auch scheint er anzunehmen, daß das Pariser Exemplar aus Marmor sei.

Abb. 93. Giovanni di Stefano: Santa Caterina. Siena, Conte Palmieri-Nuti.

verrät nichts von dem Schematismus Minos; vielmehr ist hier ein feines lyrisches Empfinden zum Ausdruck gebracht, das zu dem Eindruck des übrigen trefflich paßt. Die Behandlung der Augenlider, die wieder wie bei dem Ansanus schwer herunterklappen und geradlinig abschließen, ist für Giovanni besonders bezeichnend. Mit der Halbfigur der Heiligen Caterina an dem Tabernakel in San Domenico verbinden die Büste viele Ähnlichkeiten. Auch hier eine Verleugnung des Frontalen, die Geneigtheit des Ganzen. Ich glaube, daß die Büste bei Conte Palmieri-Nuti später entstand, als das Tabernakel, etwa im Jahre 1480, als man den hundertsten Todestag der inzwischen kanonisierten Vergine feierte. Das Können ist reifer geworden, die Arbeit ist ganz aus einem Guß. Sicher liegt sie früher als die Bronzearbeiten der neunziger Jahre. Außerordentlich lebendig sind die nackten Partien, namentlich der Hals und die Wangen gearbeitet. Die zarte Jugend der Dreiundzwanzigjährigen ist betont. Damals, im Jahre 1370, tat sie den schweren Gang nach Avignon; und gewiß lebte sie in der Erinnerung der Sienesen als junge, rührende Gestalt — ist sie doch überhaupt nicht älter als 33 Jahre geworden. Scharf und bestimmt schwellen die Lippen. Unter dem dünnen Kopftuch heben sich die Ohren und die Formen des Hinterkopfes lebendig heraus. Der Heiligenschein fehlt, auch das Loch für den Bronzestift. Sehr intim ist der Hals behandelt.

Eine Stuckbüste der Berliner Sammlung (Abb. 94), welche dieselbe Heilige darstellt und sich wiederum durch die leichte Neigung des Hauptes charakterisiert, möchte ich ebenfalls als eine sienesische und direkt als Arbeit Giovannis ansprechen. Bisher hat man, der Putten des Sockels wegen, an Benedetto da Maiano gedacht.[1]) Das Gesicht geht in seiner bestimmten Form, auch in Details wie den Lidfalten, gut mit der Marmorbüste zusammen. Das das Gesicht einrahmende weiße Tuch betont den Charakter der Nonne stärker.

1) So Bode in den Denkmälern der Renaissance-Skulptur Toscanas, während der Katalog der Berliner Sammlung Civitale vermutungsweise nennt. Während des Drucks erschien Fritz Burgers Arbeit über Francesco Laurana (Straßburg 1907), der S. 142 diese Büste Laurana geben möchte. Ich halte diese Annahme nicht für richtig.

Wir glauben Giovanni noch eine 1483 datierte Arbeit zuschreiben zu sollen, die von der Forschung ganz unbeachtet geblieben ist: die Umrahmung des inneren Portals des sieneser Doms (Abb. 95). Sie wird gebildet durch schwere, mit reichem, lockerem Rankenwerk überreich bedeckte Säulen, denen ebenso reich dekorierte Pilaster an der Wand zu Hilfe kommen. Allerlei Getier, nackte Putten, Vögel verstecken sich in diesen üppigen Zweigen. Wir finden die Lupa mit Romulus und Remus, Vögel im Nest, ein Adler, der ein Lamm zerfleischt, nackte Putten, die auf Delphinen reiten oder aus Blütenkelchen steigen. Schlangen züngeln durchs Laub, andere werden von einem Adler umkrallt. Als Wappentiere sind der steigende Löwe und das Roß heraldisiert. An Giovannis Bronzen der Leuchterengel erinnern zwei Genien mit Füllhörnern. Der Fries über dem Architrav erzählt in vier Feldern die Geschichte des Heiligen Ansanus; leider sind diese Reliefs dem Auge so weit entrückt, daß man nur die Vermutung aussprechen

Abb. 94. Giovanni di Stefano: Stuckbüste der Sa. Caterina. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 95. Giovanni di Stefano: Inneres Hauptportal im Dom von Siena. 1483.

kann, daß auch diese Reliefs von Giovanni sind. Die Sockelreliefs sind, wie wir früher gezeigt haben, von Urbano da Cortona; sie waren ursprünglich für die Cappella der Madonna delle Grazie des Doms gearbeitet.[1])

Wir konnten die Arbeiten Giovannis di Stefano durch etwa drei Jahrzehnte hindurch verfolgen und sahen, daß er in die sieneser Plastik eine neue, durchaus persönliche Note hereinbringt. Der größte Teil seiner Arbeiten ist in Marmor ausgeführt; auch in Urbino heißt er picchiapietre. Erst in den neunziger Jahren, als sein Lehrer Vecchietta gestorben ist, wagt er sich auch an den Guß. Seinem Lehrmeister Vecchietta bleibt er nur in gewissem Sinne treu; die herbe donatelleske Schönheit dieser Kunst lag Giovannis Empfinden nicht. Er drängt auf einen zarteren Einklang. Seine Stärke liegt, wie bei den meisten Sienesen, nicht im Charakteristischen. Der Holzplastik, die bis etwa 1475 in Siena in hoher Blüte stand und den Sohn Sassettas eigentlich hätte locken sollen, ist er fern geblieben. In Marmor drängt er zu einem, das Gotische überwindenden, plastischen Stil, dessen Höhepunkt die beiden Bronzeengel sind. In dieser Tendenz geht er über die Arbeiten seines Lehrers Vecchietta wesentlich heraus.

Die Auftraggeber Giovannis waren Kirchen- und Ordenskapitel. Nur Federigo d'Urbino macht eine Ausnahme. Giovanni ist der erste Künstler, der von Siena nach Urbino gerufen wird; hier durfte er einem Fürsten dienen. Von Aufträgen der sieneser Patrizierfamilien kennen wir nur die Caterina-Büste. Leider fehlt auch bei ihm jeder Porträtauftrag. Besonders hervorgehoben werden muß, daß Giovanni im Gegensatz zu den Malerplastikern gar nicht gemalt hat, obwohl er der Sohn eines Malers war. Die Gruppe der Malerplastiker beschränkt sich in Siena auf die drei Namen Vecchietta, Neroccio und Francesco di Giorgio.

1) Ein Abguß der einen Säule befindet sich im berliner Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 96. Der Piccolomini-Meister: Madonnenrelief aus Pienza. Paris, Louvre.

DER PICCOLOMINI-MEISTER.

Mit unserem Künstler hängt ein wohl etwas jüngerer Bildhauer zusammen, von dem wir ähnlich wie beim florentiner „Meister der Marmor-Madonna“ nur Madonnenreliefs in Marmor kennen. Das schönste Stück dieser bisher aus neun Arbeiten bestehenden Gruppe ist die Madonna aus Pienza, die der Louvre besitzt und die Courajod in der Gazette d. b. a. als Marrina abgebildet und besprochen hat. Die Zuschreibung an diesen Schüler Giovanni di Stefanos läßt sich heute nicht mehr aufrecht halten. Die Gruppe dieser Reliefs bezeugt sich deutlich als Arbeit der zweiten Hälfte des Quattrocento; das an mehreren Reliefs dieser Gruppe angebrachte Wappen der Piccolomini und die Herkunft des einen aus Pienza lassen an die Zeit Pius' II. denken (1458—64) und seiner Erben. Es handelt sich um folgende Arbeiten:

Abb. 97. Der Piccolomini-Meister: Marmorrelief. Florenz, Stefano Bardini.

1. Das erwähnte Relief des Louvre (Abb. 96).

2. Eine Wiederholung im Palazzo Saracini in Siena, ebenfalls mit dem Piccolomini-Wappen. Das Relief kommt wie manche andere Kunstwerke des Palastes aus dem alten Palazzo Piccolomini (delle Papesse).

Abb. 98. Der Piccolomini-Meister: Marmorrelief.
Paris, Marchesa Arconati-Visconti (früher Sammlung Leclanché).

3. Eine schwächere Wiederholung mit manchen Abweichungen bei Stefano Bardini in Florenz (Abb. 97).

4. Eine gute Wiederholung im Ateneo in Pesaro.

5. Eine Wiederholung im Kensington-Museum in pietra serena (78, 109).

6. Die Madonna der Sammlung Leclanché, bis 1892 dieser angehörend; heute in der Sammlung der Marchesa Arconati-Visconti in Paris (Abb. 98).

7. Ein Tabernakel der Sammlung Schweitzer in Berlin, mit zwei anbetenden Engeln außer der Madonna (Abb. 99).

8. Eine Madonna der Sammlung G. Salomon in Berlin.

9. Eine Madonna aus Terrenzano, 1904 auf der Mostra in Siena als Nr. 240 ausgestellt (Abb. 100).

Abb. 99. Der Piccolomini-Meister: Madonnentabernakel. Berlin, Sammlung Schweitzer.

Vergleicht man die Hauptfigur dieser Gruppe mit der Madonna der Florentiner, so fällt auf, wie gelöst die Glieder der jungen himmlischen Frau hier erscheinen; namentlich fühlt man den Gegensatz gegen Antonio Rossellino, der eine unnötige Geradheit und Gespreiztheit nie ganz überwinden kann. Stets sitzt die als Halbfigur sichtbare Maria vor einer Brüstung, auf der das schwere, vor ihr liegende Kind liegt. Nur die beiden Reliefs in Terrenzano und in Berlin (Salomon) lassen

Abb. 100. Der Piccolomini-Meister: Madonnenrelief. Marmor. Terrenzano.

das Kind auf dem linken Knie Marias sitzen. Sie neigt den Kopf tief zur linken Schulter, so daß die linke Backe beschattet wird, während auf der rechten und dem bloßen Hals das volle Licht liegt. Ein breiter, auffallend schwerer Gürtel drängt den leichten Kleiderstoff an den zarten Leib. Zwischen dem Halssaum und dem Gürtel bringt der Künstler jedesmal drei Faltennester an; diese bilden ein zartes Gegenspiel gegen

Abb. 101. Richtung des Piccolomini-Meisters: Madonnenrelief. Buonconvento.

den massiven Gürtel. Bei einigen Reliefs (Louvre, Saracini) macht ein breites Spruchband die Vermittlung zwischen dem Kind und dem Sockel; das Relief des Saracini-Palazzo hat hier noch die alte Aufschrift: Veritas.

Nur das bei Herrn Schweitzer in Berlin befindliche Exemplar rahmt ein prächtiges Marmortabernakel, das die Madonnenkomposition ungemein belebt. Kanellierte Pilaster, in den Details denen des Ciboriums

in S. Domenico verwandt, tragen schweres Gebälk, das viele antikisierende Ornamente und in der Mitte des Giebels die kräftige Taube zeigt. Maria sitzt hier (der Stuhl ist nicht sichtbar) in einem Zimmerchen mit flacher kassettierter Decke, in das durch die rundbogigen Türen seitlich zwei Engel hineinschweben. Die Anordnung hat auch Ähnlichkeit mit dem Madonnenrelief Giovannis in Urbino. Die Reliefs Leclanché, Terrenzano und Salomon betonen die visionäre Erscheinung durch die Wolken des Grundes. Die Madonna Leclanché trägt auf dem Sockel einen von zwei fliegenden Putti gehaltenen Kranz mit einem Kardinalswappen.

Die beiden zuerst besprochenen Reliefs (Louvre, Saracini) zeigen nun noch die Eigentümlichkeit des doppelten Heiligenscheins. Die beiden Sicheln trugen vermutlich verschiedene Farben, die innere Rot, die äußere Gold. Der Grund ist natürlich hellblau zu denken. Auch der Gürtel Marias, der auf dem rotgetönten Kleid lag, war wohl vergoldet. — In der Komposition verwandt ist auch das Marmorrelief aus Buonconvento, das auf der Mostra ausgestellt war (Phot. Alinari 18974); die Ausführung ist hier aber viel roher. Dieses Relief erinnert in der Komposition an Agostino di Duccio, aber es ist viel roher gearbeitet als Agostinos früheste bezeichnete Arbeit, die Reliefs am Dom von Modena von 1442.[1])

Wir haben in diesem Anonymus, für den ich den Namen „Piccolomini-Meister" vorschlage, also einen Künstler zu sehen, der etwa gleichzeitig mit Giovanni di Stefano, vielleicht seit 1460 in Pienza und Siena vornehmlich für die Piccolomini tätig ist. Er ist ausschließlich marmorarius und so weit wir es bis jetzt übersehen, hat er nur Madonnenreliefs gearbeitet. Im Unterschied von dem florentinischen „Meister der Marmormadonnen", der ja auch im Sienesischen arbeitet, aber ganz im Gefolge Antonio Rossellinos bleibt, ist der Piccolomini-Meister weicher und melodischer, ganz ohne jene nüchterne Art und

1) In der Komposition verwandt ist auch das Madonnenrelief Michele Mainis in der Minerva in Rom und das Madonnenrelief in S. Luigi de' Francesi ebendort. Aber die Ausführung weist auf andere Hände.

äußerliche Dekorationssucht des Florentiners. Gewiß verdankt auch er Donatello manches. Dessen Madonna-Tondo am sieneser Dom (um 1457 gearbeitet) hat alle Plastiker in Siena beschäftigt. Aber deutlicher als die Abhängigkeit ist die Verschiedenheit. Diese liegt in der Neigung des Madonnenkörpers, im Gegensatz zu der in Florenz stets betonten Achsenstellung. Benedetto da Maiano, der um 1475 in Siena arbeitet[1]), bringt dann die geneigte Haltung auch in die florentiner Kunst.

Über den Namen des Piccolomini-Meisters sei folgende Vermutung gestattet. Wir haben (bei Mil. I, 128) eine Liste der 1474 in Siena zunftmäßigen magistri di pietra, die mit den zugewanderten Lombarden einen Vertrag schließen. Hier steht Vecchietta an erster, Urbano an zweiter Stelle. Dann folgt: Magister Franciscus Ducci und Magister Antonius Ghini, dann Magister Johannes . . ., der letzte Name ist wohl auf Giovanni di Stefano zu beziehen. Vielleicht ist einer der beiden anderen Namen der des Piccolomini-Meisters. Von Antonio Ghini hörten wir schon, daß er 1466 mit Matteo di Giovanni Zeuge bei dem Kontrakt für das Tabernakel Giovannis in S. Domenico ist.

1) Für Monte oliveto maggiore hat Benedetto 1490 die große Marmorstatue der Madonna gearbeitet, die dort im Chiostro der Fresken Signorellis und Sodomas steht. Sie gilt noch immer als eine Arbeit Giovanni da Veronas, aber nur auf Grund einer sehr dehnbaren lokalen Notiz.

VIII

FRANCESCO DI GIORGIO.

1439—1502.

FRANCESCO MAURIZIO DI GIORGIO DI MARTINO POLLAIOLO ist neben Quercia die interessanteste Gestalt im sieneser Quattrocento. Ihm ist deshalb die Forschung schon eifrig nachgegangen. Schon Romagnoli und Graf Platen haben ihn hervorgehoben; sein Trattato d'architettura civile e militare wurde bereits 1841 in Turin von Carlo Promis herausgegeben. Enrico Rocchi[1]) und Pantanelli haben namentlich die Ingenieurkunst Francescos erforscht. Zum vierhundertsten Geburtstag des Künstlers erschien 1902 eine Festschrift, in der F. Donati das Biographische, E. Rocchi die Ingenieurkunst, P. Rossi und A. Franchi die Malerei und F. Bargagli Petrucci die Wasserwerke Francescos behandelt haben (Bullettino senese di storia patria IX, fasc. II, Sonderabdruck bei Lazzeri, Siena). Zu Milanesis Dokumenten hat der vierte Band noch besonders viel Material beigesteuert. Besondere Abhandlungen gelten Francescos Bauten im Dienste der Urbinaten, über die der Architekt Hoffmann[2]) umfassend gehandelt hat (vgl. dazu aber C. von Fabriczys Rezension im Repertorium für Kunstwissenschaft 1905).

---

1) Vgl. besonders E. Rocchi, „L'opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini im „Bullettino senese di storia patria" 1900, 31. März.

2) Theobald Hoffmann, Grabwerke der Hochrenaissance. Als Manuskript gedruckt. 1905.

Der Schwerpunkt aller dieser Forschungen liegt auf der Erörterung über die Architektur Francescos; diese Frage scheidet für uns hier aus. Wir geben einleitend, im Anschluß an die oben aufgeführte Literatur, zunächst eine biographische Skizze, damit der Leser ersehe, wie wenig Zeit dem unermüdlich reisenden Künstler zu eigner Arbeit in der Plastik oder Malerei geblieben ist. Seit Giotto ist kein italienischer Künstler so stark von den Fürsten des Nordens und Südens Italiens begehrt worden wie Francesco.

Francesco ist als der Sohn eines einfachen Geflügelhändlers 1439 in Siena geboren; er ist also über 25 Jahre jünger als Vecchietta, etwa gleichaltrig mit Giovanni di Stefano, und 14 Jahre älter als sein Schüler Giacomo Cozzarelli. Er ist nur 63 Jahre alt geworden und etwa gleichzeitig mit Neroccio, sieben Jahre nach Matteo di Giovanni gestorben. 1467 heiratet der damals noch in Siena dauernd ansässige pictor als Achtundzwanzigjähriger die Cristofana Taddei da Campagnatico, die ihm aber bald wieder entrissen wird; schon im Januar 1469 heiratet er zum zweitenmal, Agnese di Antonio di Benedetto Neroccio, die ihm 300 fiorini als Aussteuer mitbringt. Sie schenkt ihm sieben Kinder.

Bis 1475 hat Francesco mit seinem Verwandten Neroccio gemeinsam eine Maler-Bottega. Das geht aus der damals erfolgten Trennungsurkunde, Mil. II, 466, hervor. Schon 1464 wird ihm als selbständigem Meister eine figura d'un S. Giovanni, di rilievo, mit 12 Lire von der Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte bezahlt — leider erfahren wir nicht, aus welchem Material (Mil. IV, 257). Die Arbeits- und Ateliergemeinschaft mit dem acht Jahre jüngeren Neroccio läßt auch auf den gleichen Lehrer schließen, Vecchietta, der gerade in der Zeit nach 1450 seine beste Zeit als Maler hatte. Nach Donati (p. 9) hätte Francesco in dieser Zeit (vor 1470) das Marmorgrab für die Eltern Papst Pius' II., Silvio Piccolomini und Vittoria Forteguerri, in S. Francesco gearbeitet, das bei einem sehr tiefgreifenden Brande der Kirche von 1655 bis auf zwei Medaillons der Porträts zerstört ist. 1470 macht Francesco vom Monte Vasone bei Casale eine Reliefkarte (?); so wenigstens dürfte das Dokument Mil. II, 465 zu

verstehen sein. Es handelte sich wohl um ein plastisches Croquis. Dann tritt er in die Dienste der Scala, malt ein (verlorenes) Fresko für die Tribuna der Kapelle des Hospitals und im folgenden Jahre eine Krönung Marias. Ob diese mit dem Bild der Akademie X, 44 zu identifizieren ist, bleibt trotz der Notiz im Inventar des Museums, daß diese Tafel 1817 aus der Scala in die Galerie gekommen sei, fraglich. Denn Milanesi sagt (II, 464), daß diese Tafel aus dem Monastero di Monteoliveto di Chiusuri gekommen sei. Für Monteoliveto maggiore hat Francesco jedenfalls im folgenden Jahre (1472) gearbeitet, und zwar für die dort neu errichtete Kapelle S. Sebastiano e Sa. Caterina (Rossi-Franchi l. c., p. 74) und diese beiden Heiligen kommen auf dem Bilde der Akademie vor. Da viele Kunstwerke aus Monteoliveto nach der Scala geschafft worden sind, so erklärt sich so vielleicht die doppelte Provenienz. Ob nun 1471 für die Scala, ob 1472 für Monteoliveto maggiore gemalt, jedenfalls gibt uns diese Tafel den ersten Anhalt für die Kenntnis des Malers Francesco. Diese Tafel (Abb. 102) macht auf manche Besucher der sieneser Pinakothek den stärksten Eindruck von allen Bildern dieser Sammlung, abgesehen von denen Sodomas.

Im Gegensatz zu all der zarten Poesie in den Bildern ringsum, die so feine malerische Reize in stillsten Bewegungen mitteilen, äußert sich hier eine lebendigere Potenz, eine entschlossenere Charakterisierung, die, ohne die Schönheit der melodischen Formen zu opfern, den Figuren eine stärkere Bewegung gibt und in den Physiognomien und der Bildung der Köpfe eine höchst resolute Sprache spricht. Runde, knochige, feste Schädel erscheinen, grell beleuchtet und höchst markig im Ausdruck; in den Augen der Heiligen leuchtet ein stärkerer Glanz. Die Himmlischen sind von den Irdischen klar geschieden. Höchst seltsam, aber klar und räumlich rhythmisch ist der Aufbau der Komposition. Ein hohes, in Treppen aufsteigendes Throngerüst gruppiert die heiligen Gestalten. Wie auf einem flachen, breiten Teller schwebt die Hauptgruppe der Krönung herab, dieser Teller wird von schwebenden Engelgenien zierlich gestützt. Geisterhaft phantastisch erscheint der

Ewige in den Kreisen der höchsten Sphären. Den Zug der Heiligen, die seitlich auf den Stufen stehen und als Halbfiguren sichtbar werden, schließen die schönsten Gestalten der heiligen Jungfrauen, überschlank und fein, wie die Prinzessinnen auf den Bildern des Bartholomeusmeisters in Cöln. Sie senken die Blicke innig zu den Figuren der untersten Mitte. Hier kniet Sa. Caterina neben San Sebastian, der bekleidet ist, und außer dem Pfeil das lange Schwert hält. Der Kopf der Nonne erscheint im hellbeleuchteten Profil, der Sebastians beschattet in dreiviertel Ansicht. Auf die Lilien Caterinas senken sich die untersten Wolkenkissen, auf denen die schlanken Engelmädchen stehen — so wird eine direkte Verbindung von dieser Heiligen zur höchsten Höhe geschaffen. Die eng gestellten Figuren scharen sich so dicht um das Throngerüst, daß der Ausblick in die Ferne vollständig verstellt wird. — Es sei noch einmal daran erinnert, daß die Predella zu dieser Krönung wahrscheinlich Neroccios Benediktiner-

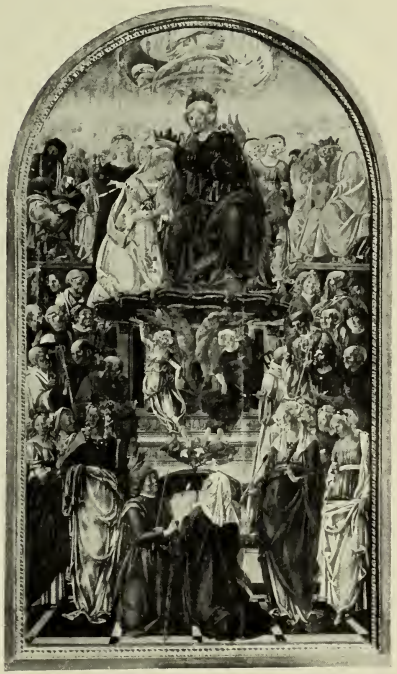


Abb. 102. Francesco di Giorgio: Krönung Marias. Siena, Academia.

Legende in den Uffizien ist, bei der Francesco die Architektur des Mittelstückes gemacht hat.

1475, also im letzten Jahre seiner Ateliergemeinschaft mit Neroccio, malte Francesco für ein anderes Benediktinerkloster, S. Benedetto fuori porta Tufi in Siena, eine Anbetung des kleinen Christ; es ist die Tafel der sieneser Galerie X, 41 (Abb. 103). Francesco erhielt 60 Gulden dafür. Sie ist bezeichnet: Francescus Georgii pinxit. Bis 1755 befand sich das Bild auf dem Altar der Sakristeikapelle der Kirche; aber im 17. Jahrhundert hat ein Eingriff die Hauptheiligen in bezug auf den Namen verändert. Neben dem auf dem Boden liegenden Christkind kniete links ursprünglich S. Benedetto und S. Tommaso d'Aquino; später sind sie in den heiligen Bernardinus und den seligen Ambrogio Sansedoni verändert worden. Die neuen unterhalb der Gestalten angebrachten Aufschriften zeigen die Formen des Seicento.

Das Bild hat noch seinen alten Rahmen, aus dessen Wellenmuster im Scheitel der Kopf Gott-Vaters herabschaut; unter ihm flattert sein Bote, die weiße Taube. Hinter der romantischen, schräg gestellten Felsgrotte erhebt sich ein geborstener Rundtempel mit Kuppel und Attikabekrönung. Durch die weite Ebene, die von turmbesetzten Hügeln umstellt ist, zieht sich am Rande eines Sees eine lebhaft beschrittene und berittene Straße; an den Bergabhang lehnt eine Stadt mit vielen seltsamen polygonen Bauten, die wie eine Musterkarte zum trattato d'architettura civile e militare Francescos wirken. Man muß diese Bauten einzeln betrachten und im Gedächtnis behalten; sie werden für die späteren Arbeiten Francescos wichtig. Wir unterscheiden einen sechseckigen Rundbau, zylinderartige und turmartige Bauten. Nichts ähnelt einem historischen Bau; eher scheinen die Formen dem Schema Vitruvs entnommen.

Man denke daran, daß Francesco aus dem Atelier Vecchiettas herkommt, der in der Münchener Predella so viel Architektur, freilich als Kulisse, verwendet; vor allem sei an seine Architektur auf Neroccios Benedikt-Predella erinnert, auch an die Teufelsszene mit dem Stadtbild.

Abb. 103. Francesco di Giorgio: Natività. Siena, Academia.

In den Figuren der Hauptszene ist viel plastische Fülle und Klarheit. Bewegt sind nur die beiden stehenden Engel rechts, in blühender, gesunder Schönheit und freier Natürlichkeit der Stellung. Francesco hat mit starkem Interesse das Materielle behandelt: die Risse des Fußbodens, das Brokatmuster des Kissens, die spiegelnden schweren Heiligenscheine

und das Laub, das an der Mauer hochklettert. Es ist eine Detailfreude, wie sie sonst vor allem in Ferrara heimisch ist; in Florenz hat man wohl in Verrocchios Atelier — ich erinnere an das berühmte Tobiasbild Botticinis in der florentiner Akademie — ähnliches versucht. Stark wirkt das Landschaftliche, das hier mehr als Hintergrund ist. Rechts wird in der Ferne auch noch die Verkündigung an die Hirten aufgeführt.

Ein zweites Bild der Anbetung, in San Domenico in Siena (Abb. 104), ist nicht datiert. Es ist in der Auffassung viel unruhiger, phantastischer und durch das Licht noch schärfer rhythmisiert. Ein großer Triumphbogen, wild klaffend in seiner geborstenen Lücke, bildet die Rückwand. In den geborstenen Bogen sind Dachsparren eingeklemmt zum Schutze der Tiere darunter. Sicher ist mit dieser Ruine eine Symbolik des Heidentums gemeint. Medaillons von Mucius Scaevola und Horatius Cocles an den Seitenfeldern der Bogenwand tragen das Höchste vor, was die Antike an moralischer Selbstbeherrschung geleistet hat. In dem Tor stehen an den Trümmersteinen höchst grotesk Ochs und Esel, ausgezeichnet in den Formen und sehr natürlich in der Stellung. Maria etwa im Stil Filippinos; gegenüber auf Trümmersteinen sitzend die feierlich würdige Gestalt des Nährvaters. Zu dieser Gruppe stürzen von rechts zwei aufgeregte halbnackte Hirten, deren dunkle phantastische Silhouette scharf gegen die helle Wand steht; zu ihren Füßen der schwarzweiße Hund, eine Anspielung auf die domini canes, welche das Bild bestellten. Im Gegensatz zu diesen dunklen Figuren sind die Engelmädchen der anderen Seite ganz hell und viel weniger bewegt. Auch hier erscheinen wieder seltsame Architekturen im Hintergrund; durch den Bogen blickt man auf einen See mit Schiffen, rechts eine Feldkulisse mit der Verkündigungsszene; links ein ganz seltsamer sechseckiger Terrassenrundbau. Das Bild steht zu dem ersten etwa in demselben Verhältnis, wie Neroccios Tafel von 1492 zu der von 1476. In diesem Bild in S. Domenico spürt man den Einfluß der Künstler, die Francesco inzwischen in Urbino kennen gelernt hat, wo er seit 1477 nachzuweisen ist. Namentlich das bizarre Landschaftsbild im Durchblick des Bogens erinnert an Piero della Fran-

cesca. Dagegen ist die so detailliert behandelte Prospektwand ein eigener Gedanke des Architekten Francesco gewesen.[1])

Die ebenfalls nicht datierte Verkündigung in der sieneser Akademie (VI, 21) hat wiederum den reifen Stil der späteren Zeit (Abb. 105). Manches erinnert an die Predella in den Uffizien, z. B. das Muster des Fußbodens. Auch hier kommen in der Ferne Rundbauten und der-

1) Rossi sagt S. 79 richtig, daß die Lünette des Bildes von Matteo di Giovanni sei; unwahrscheinlich aber ist seine Kombination, die Benediktpredella Neroccios in den Uffizien habe ursprünglich zu diesem Bilde gehört, da in eine Dominikanerkirche die Vita di S. Benedetto schlecht paßt. Die heute unter dem Bild angebrachte Predella ist von Bern. Fungai.

Abb. 104. Francesco di Giorgio: Anbetung des Kindes. Siena, S. Domenico.

gleichen vor. Marias Bank ist auf zwei hohe Marmorstufen gesetzt; ihre Beine sind weit auseinander gestellt. Im Hintergrund ist der Einblick in Marias Schlafzimmer gegeben; eine zweite Bank steht auf dem Marmorfußboden vor der Vorhalle.

Brogi, Berenson und Rossi haben Francesco auch das Fragment einer Annunziazione aus der Osservanza, heute in der sieneser Galerie (VII, 8), zugeschrieben. Das Stück ist zu beschädigt, um ein Urteil abzugeben. Berenson will Francesco auch das Cassonebild des Europaraubes im Louvre (Nr. 1640)[1]) geben. Die beiden Bernardinotafeln im Palazzo pubblico in Siena haben nichts mit Francesco zu tun; sie gehören der Richtung Sanos di Pietro an. Wohl aber dürfte das Cassonebild der Sammlung Somzée in Brüssel (Catalogue II, Tafel 46, Nr. 313) mit dem Siebwunder der Sa. Scolastica (0,35 × 1,38 m) von Francesco stammen.

Von den Halbfigurenbildern der Madonna mit zwei Heiligen, die Francesco wohl alle noch vor 1470 gemalt hat, ist das bedeutendste das im alten Rahmen erhaltene Bild der Arciconfraternita delle Santissime in Siena, das auf der Mostra (XXXV, 16) den Titel: „maniera di Francesco di Giorgio" trug. Hier ist das Tabernakel besonders interessant, namentlich der muntere Tanzreigen der Putti in der Predella und der schöne graziöse Sockel mit Voluten und Muschel. Dieses Bild zeigt in der Komposition eine große Verwandtschaft mit einem Marmorrelief, das früher in S. Francesco in Siena sich befand und heute im Berliner Museum hängt (Nr. 164). Nicht nur die Stellung des Kindes, das auf dem rechten Knie der Mutter sitzt, auch die Bewegung der linken Hand Marias, die Behandlung des Kopftuches, die Tracht der geschlitzten Ärmel und der Typus des Kindes bieten Verwandtes. Neu ist nur das Motiv mit dem Vögelchen, dessen weiße Brust der Finger des kleinen Christ kitzeln möchte — diese Darstellung wirkt wie eine Vorstufe zu Michelangelos Tondo in der Royal Academy zu London. Auch auf unserm Relief wird, wenn auch nicht so resolut wie bei Michelangelos Rundkomposition,

1) Abb. Müntz: La renaissance en Italie et en France, S. 376.

schon die in Siena bisher übliche gerade Haltung Marias zugunsten der geneigten aufgegeben; die Komposition nähert sich dem Rund. Sehr

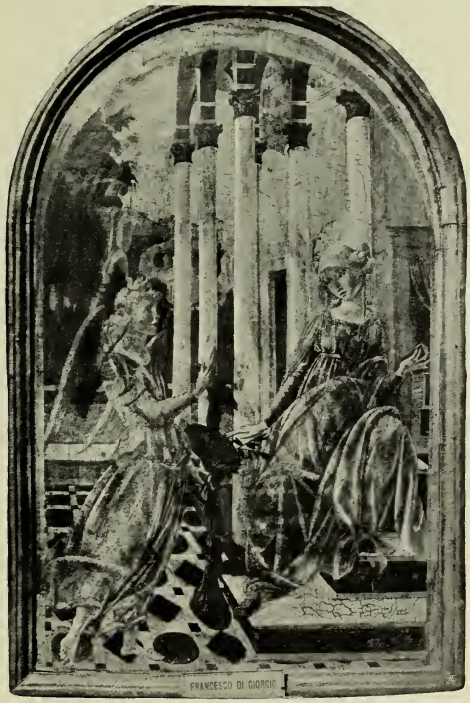


Abb. 105. Francesco di Giorgio: Verkündigung. Siena, Academia.

reich ist das Spiel der lockeren weichen Falten, namentlich hinter dem Kopf Marias. Das Relief kann nur eine Jugendarbeit Francescos sein; er hat ja auch in den sechziger Jahren des Jahrhunderts für die Kirche

S. Francesco in Siena gearbeitet. — Der Palazzo Saracini in Siena besitzt — unter Nr. 70 — eine freie und recht schlechte Nachbildung dieses Reliefs in Pilasterrahmung. Diese könnte man für eine Arbeit des jungen Cozzarelli, des Schülers Francescos, halten.

Von den Bicchernadeckeln gelten die von 1460 und 1466 für Francescos Arbeit: dort verleiht Pius II. seinem Neffen Francesco Piccolomini den Kardinalshut; hier erscheint die Madonna über der Stadt „al tempo de' tremuoti", um die hohen Türme zu hüten. Dann ist noch die Claudia der Sammlung Dreyfuß in Paris zu erwähnen.

Abb. 106. Francesco di Giorgio: Madonnentabernakel. Siena, Privatbesitz.

Alle diese Malereien dürften vor Francescos Abreise nach Urbino entstanden sein, ausgenommen die Anbetung der Hirten und die Verkündigung. Francesco hat also als der Schüler Vecchiettas, ungefähr seit 1455, mit der Malerei begonnen und diese Kunst etwa 20 Jahre lang ausgeübt. Freilich wird er außerdem schon 1469 als operaio dei bottini erwähnt und erscheint als Sienas Ingenieur bei dem Bau einer großen Talsperre beim Castello di Pietra in Maremma.[1]) Sicher reicht in diese frühe Zeit auch schon sein Studium Vitruvs zurück, auf Grund dessen sein Traktat entstand. Als er 1477 nach Urbino gerufen wird, gilt dieser Ruf nicht dem Maler, sondern dem Ingenieur und Architekten.

Es handelt sich zunächst nicht um eine Bautätigkeit in Urbino, sondern um die Festungen und Belagerungen in dem Krieg, den die mit

1) Vgl. Pecci, Memorie I, 75.

Abb. 107. Francesco di Giorgio: Madonnenrelief. Marmor.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

dem Papst und Neapel verbündeten Sienesen gegen Florenz nach der Katastrophe des Pazzitages führten. Die Truppen der Liga wurden von Federigo da Montefeltre und Alfonso von Calabrien befehligt. Hier hat Francesco namentlich bei der Eroberung des Castellino dei Chianti am 3. August 1478 entscheidende Hilfe geleistet. Francesco ist dann nach

der Beendigung des Krieges, den Lorenzo magnificos tollkühne Reise nach Neapel zum Abschluß brachte, mit Federigo nach Urbino gegangen und hat hier nach der Tradition bei nicht weniger als 136 Bauten Federigos den Leiter und Berater gespielt. Auch werden ihm die Trofei-Reliefs zugeschrieben, die einst die Außenseite am Palazzo ducale in Urbino schmückten und heute in dem oberen Korridor eingemauert sind; es kann sich dabei aber höchstens um Zeichnungen handeln. Wahrscheinlich ist er aber an den herrlichen Portalen beteiligt, an denen dieser Palast reicher als irgendein anderer in Italien ist. Man hat vor allem die Umrahmung der porta della guerra ihm zugeschrieben, deren Rahmen einen reichen Schmuck von trofei, Wappen, Vögeln und Kränzen enthält.[1]) 1481 ist er in Gubbio, 1482 wieder in Siena nachweisbar, wo er die Vergrößerung der Kirche S. Francesco leitet. Im Jahre 1483 finden wir ihn zusammen mit seinem Schüler Giacomo Cozzarelli, der damals 30 Jahre alt ist, wieder in Urbino, 1485 baut er die berühmte Kirche Madonna del Calcinaio in Cortona, 1486 den Palazzo in Jesi. 1487 ruft ihn Federigos Sohn Guidubaldo aufs neue nach Urbino und hier ist er auch, obwohl die Sienesen infolge des Gewaltstreiches Pandolfo Petruccis 1487 ihn dringend benötigen, 1489 noch nachweisbar. In diesem Jahre überträgt ihm das sieneser Domkapitel zwei Bronzeengel als Kerzenhalter, die neben Vecchiettas Tabernakel auf dem Hochaltar stehen sollen. Dieser Auftrag sollte dazu verhelfen, den fortwährend auf Reisen befindlichen Architekt, der trotz aller Aufforderungen seiner Behörde so selten nach Siena zurückkam, durch eine Arbeit an die Stadt zu fesseln, die seine dauernde Anwesenheit wünschen mußte. Aber schon 1490 fragt der Mailänder Herzog Giovan Galeazzo Maria Sforza an, ob man ihm den maestro Francesco, arti architectonice plurimum excellentem schicken wolle, damit er sein Gutachten über die damals im Bau befindliche Kuppel über der Vierung des Mailänder Doms abgebe. In Mailand ist Francesco dann mit Leonardo zusammen getroffen, mit dem er auch nach Pavia

1) Ein Gipsabguß befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum.

ging, um den Neubau der Kathedrale zu begutachten, den Cristoforo Rocchi aufführte. Kaum nach Siena zurückgekehrt, wird Francesco wieder nach Urbino gerufen; auch der Präfekt von Rom, Giovanni della Rovere, begehrt ihn, Virginio Orsini in Bracciano will von ihm ein Kastell erbaut haben. Dazu kommt dann die Konkurrenz um die florentiner Domfassade, die auf Veranlassung Lorenzo magnificos am 12. Februar 1490 ausgeschrieben war. Unter den 46 Bewerbern war auch Francesco; aber kein Entwurf fand eine definitive Annahme und der Tod Lorenzos verschob die Frage ad calendas graecas.

Schon 1479 war Francesco zu dem damals in und bei Siena im Kriegslager lebenden Alfonso duca di Calabria in Beziehung getreten; er hatte damals für diesen Fürsten „una pittura del Poggio imperiale", d. h. ein ausgeführtes militärisches Croquis oder ein geographisches Schlachtbild zur Erinnerung an den Sieg der Neapolitaner über die Florentiner gemalt. 1491 reiste Francesco dann selbst nach Neapel, dessen König ihn trotz aller Reklamationen Sienas lange zurückbehielt, um die gegen Karls VIII. von Frankreich drohenden Zug notwendigen Befestigungen ausführen zu können. Die Sienesen kamen infolgedessen in große Not mit ihren Wasserwerken; dasjenige am Lago della Bruna ging tatsächlich infolge des Fernbleibens Francescos verloren. Erst 1493 kam Francesco für längere Zeit zurück, 1494 war er aber schon wieder in Neapel, wo er die Abdankung Alphons' II. mit erlebte und die Belagerung Neapels durch die französischen Truppen. Bei dieser Gelegenheit soll er zum ersten Male das Minenlegen angewandt haben, wodurch er am 27. Nov. 1495 die Einnahme des von den Franzosen besetzten Castello nuovo erzwang. Erst 1497 kehrte er nach Siena zurück und führte hier nun den seit acht Jahren fälligen Auftrag aus, für die Dombehörde zwei Bronzeengel zu gießen.

1498 wurde der Vielgereiste zum Dombaumeister Sienas erwählt — wieder ein Versuch, den Allzuflüchtigen zu fesseln. Trotzdem ging er 1499 noch einmal nach Urbino. Sein letztes Werk war ein neues Modell für den Chor des sieneser Doms. Die ihm aufgetragenen zwölf Bronze-

engel für diese Kirche hat er wohl gezeichnet (modelliert?), aber nicht gegossen, ebensowenig wie sein Schüler Cozzarelli. Den zweiten Einbruch der Franzosen in Neapel 1501, der mit der Vertreibung Federigos, des Onkels Ferrante II. endete, hat Francesco nicht mit erlebt. Auf dem Landgut Volta a Fighille bei Siena, in der Kommune S. Giorgio a Pappaiano, lebte der Sechzigjährige nur noch zwei Jahre; dann setzte ein allzu früher Tod dem Leben des Rastlosen ein Ziel. Von den Töchtern heirateten zwei in Urbino, die dritte in Siena, die vierte machte die monachella. 1509 wurde das Haus Francescos gegenüber S. Giovanni (heute Albergo della Scala) an einen cameriere Pandolfo Petruccis verkauft.

Ein seltsam bewegtes Künstlerleben liegt hier vor uns ausgebreitet, eine Vita, neben der Donatellos Schicksale einförmig und auch Verrocchios Leben monoton erscheint. Leider ist nicht Siena, sondern Urbino und Neapel der Platz gewesen, wo Francesco das Wichtigste leistete; und dieses liegt auf einem Gebiet, das unserer Betrachtung ferner liegt, dem der zivilen und Militärarchitektur und der Ingenieurkunst. Aus bescheidenen Verhältnissen sich heraufarbeitend, durfte er 38 Jahre lang in Ruhe in der Heimat ausreifen; dann aber erschloß sich ihm ein Leben, das ihn zum familiaris vieler Fürsten und Humanisten gemacht hat. Es will etwas sagen, wenn ein Künstler in jener Zeit von den Fürsten als Diplomat verwandt wird; es gehört zu den Seltenheiten, wenn damals ein in der Jugend wenig von der Wissenschaft Geleiteter dennoch Kraft und Zeit findet, seine theoretischen Gedanken systematisch niederzuschreiben. Wie Francesco in Urbino mit Vespasiano de' Bisticci, Ludovico Odasio und Ottaviano Ubaldini, so durfte er in Neapel mit Giovanni Pontano († 1503), Tristan Caracciuolo († 1517) und Jacopo Sannazaro († 1503) in täglichem Verkehr leben. Namentlich mit dem „Historiker des neapolitanischen Krieges", Giovanni Gioviano Pontano, wird der Ingenieur Francesco viel verkehrt haben; es ist wahrscheinlich, daß er auch Pontanos Bronzebüste (heute im Palazzo Bianco in Genua) gegossen hat. Francescos Gestalt steht ebenbürtig neben der des Florentiners Leon Battista Alberti und ähnelt in manchem der Antonio Averlinos.

Natürlich tritt die Plastik bei einem so viel beschäftigten und reisenden Architekten sehr zurück. Das oben erwähnte Marmorgrab der Eltern Pius' II. in S. Francesco in Siena ist nicht mehr erhalten; die zwölf Bronzegestalten der Engel, die die Dombehörde ihm übertrug, sind nicht ausgeführt worden. Sicher bezeugt als seine Arbeiten sind zunächst nur die 1489 in Auftrag gegebenen, 1497 gegossenen und am 17. August des Jahres mit 1500 Lire bezahlten Bronzeengel (Abb. 108) neben Vecchiettas Tabernakel im Dom (Mil. IV, 358). Die Dombehörde brauchte vier Engel, verteilte aber, wie früher schon öfter, den Auftrag an zwei Konkurrenten. Giovanni di Stefano bekam die zwei oberen, Francesco die beiden unteren zugewiesen. Wenigstens sind die Engel heute so aufgestellt. Es ist nun höchst bezeichnend, wie verschieden beide Künstler ihre Aufgabe anfaßten. Giovannis Engel sind stark und wuchtig schreitende, die Glieder kräftig be-

Abb. 108. Francesco di Giorgio:
Leuchterengel am Ciborium des Hochaltars. Siena, Dom.

wegende Burschen; die Flügel sind klein, desto schwerer aber die Hörner der Kerzenhalter. Das Spiel der Falten ist unruhig, knitterig. Diesen Erdenbürgern blieb kein Rest zu tragen peinlich; mit gesunder Frische treten sie vor und halten froh und frei das gelbe Licht. Francescos Engel sind himmlische Boten, ohne Körperschwere, leicht und locker heranschwebend; ein sehr feiner Stoff fällt in feiner Erregung über die schönen, edlen Glieder. Die Füße sind hier ganz nackt, daher ist der Schritt so leicht. Die Flügel sind schlank und lang und ihre Bewegungen gemessener als bei Giovanni. Die Figur ist mehr zusammengeschlossen, die Arme liegen am Körper an, die Kerzenhörner stehen nicht so stark ab. Der linke Engel ist wohl der schönere; sein leises Heranschreiten in schöner Bescheidenheit ist wie feine Musik. Noch einmal erinnere ich an das Fest der Heiligen Caterina, an dem diese Bronzeengel mit dem herrlichen Ciborium im satten Kerzenglanz stehen, spiegeln, leuchten, blitzen und jubeln. Wie viel stärker wirkt da die Bronze als die Marmorengel Benedettos, Matteo Civitales, Niccolòs da Bari es je vermögen! Dagegen sind Luca della Robbias glasierte Leuchterengel im florentiner Dom aus einer ähnlichen Empfindung heraus entstanden.

Der durch Francescos Engel vollendete Bronzeschmuck des sieneser Hochaltars reizt wohl zu einem Vergleich mit einem anderen Bronzeaufbau, der fast 50 Jahre früher fertig wurde. Donatello hat auf dem Altar im Santo in Padua sieben große Bronzefiguren aufgestellt, abgesehen von den zweiundzwanzig Bronzereliefs. Vermutlich trug dieser Altar früher eine steinerne, auf Säulen ruhende Kuppel.[1]) Der Florentiner baut seine heilige Gruppe aus massiven, großen Figuren auf, die in schwerer Wucht die thronende Gottesmutter umstehen. In Siena ist alles leichter und freier verbunden. Leicht schwebend schreiten die Gottesboten heran, fröhliche Engelkinder klettern am Ciborium herauf und tanzen in der Höhe neben der Flamme. Der Zylinder des Ciboriums hebt sich höchst ausdrucksvoll in der Mitte heraus, alles Figürliche über-

1) Vgl. den Rekonstruktionsversuch von Cordenons, abgebildet bei Schubring, „Urbano da Cortona", S. 63.

bietend. Als Ganzes ist der Aufbau dieser Komposition glücklicher als der in Padua, so unübertroffen dessen einzelne Figuren auch sein mögen. Gegen die starken Akzente der schwarz-weißen Marmorlagen der Pfeiler des sieneser Doms hebt sich diese braune, lichtdurchglänzte Gruppe wie ein luftiges, lockeres Bild heraus: der panis vivus in der lux aeterna.

Etwa in das Jahr 1485 fällt der Umbau der Osservanza. Francesco hat ihn nicht selbst ausgeführt; aber wahrscheinlich stammen die Pläne von ihm, nach denen dann sein Schüler Cozzarelli den Neubau ausführte. Eigenhändig muß aber Francesco die gewaltigste Tongruppe, die Siena besitzt, ausgeführt haben; es ist eine Pietà in der Krypta der Osservanza (Abb. 109). Die Gruppe ist bisher Cozzarelli deshalb zugeschrieben, weil er den Umbau der Kirche besorgt hat. Aber kein Dokument nennt ihn den Autor dieser Tongruppe, die alles weit überragt, was Giacomo Cozzarelli je geschaffen hat.

Die Idee, Szenen der Passion in naturalistisch malerischer Weise mit großen Figurengruppen auszuführen, scheint aus Apulien nach Norden getragen zu sein. Wenigstens ist der Künstler, der 1453 in Santa Maria della Vita in Bologna die erste derartige Gruppe in Oberitalien gearbeitet hat, ein Pugliese, Niccolo da Bari (dell'Arca), der von Bari über Venedig nach Bologna kam.[1]) Die Idee wird dann von oberitalienischen Künstlern aufgenommen; es entsteht jene großzügige freimalerische Tonplastik, die in Modena, Bologna, Verona und Mailand ihre besten Arbeiten gemacht hat — am reifsten ist wohl die herrliche Gruppe der Pietà in S. Satiro in Mailand, die wohl auch gegen Ende des Jahrhunderts entstanden ist. In Florenz wird die Stimmung für solche Passionsschemata von Savonarola heraufgeführt[2]), hier wird das Motiv in einer weniger malerischen als statutarischen Weise behandelt. Man gibt in der Regel eine Gruppe von drei sitzenden oder knienden Figuren: Maria, Johannes und Magdalena, die den bolzengerade ausgestreckten Leib Christi in der

1) Vgl. den Aufsatz über Niccolò da Bari in der „Zeitschrift für bildende Kunst". N. F. XV., H. 9, S. 209.

2) Vgl. Bode, „Florentiner Bildhauer der Renaissance", S. 335 ff.

Mitte, am Kopf und am Fuß halten. Als Gruppe sind diese Kompositionen, wie z. B. die Giovanni della Robbia zugeschriebene in der Basilika des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, wenig gelungen; Michelangelos so stark zusammengefaßte Marmorgruppe in Rom erscheint wie ein Protest gegen diesen Aufbau im Nebeneinander. Man fühlt hier die Grenze der Florentiner Kunst, die in der Einzelfigur so Außerordentliches leistete, aber keinen größeren Gruppenbau durchzuführen weiß.

Ganz anders ist die Gruppe in Siena komponiert. Schon ihre Einordnung in die Nische gibt der Gruppe ihre Geschlossenheit. Neben die Pilaster des Gewölbes treten zwei andere mit starkem Volutenrankenwerke bedeckte Pilaster. Diese rahmen eine Apsis ein, wie sie ähnlich Vecchietta auf seinem Scala-Fresko gemalt hat. In der unteren Apsis, deren Wölbung Rippen und reichen Dekor zeigt, steht melancholisch groß vorn auf dem Hügel der (gemalte) leere Kreuzbalken. Die Passionslandschaft dürfte erst aus dem 16. Jahrhundert stammen. Am Stamm des Kreuzes breitet sich nun die plastische Gruppe von acht Figuren aus (Abb. 110). Ganz vorn am Rand ist der lang ausgestreckte Körper Christi gelagert, halb auf dem Rücken, halb auf der Seite liegend, als ob er noch in der Qual sich winde. Das Haupt hängt hinten über, der Mund ist halb geöffnet; der Leib ist sehr detailliert behandelt, namentlich die Füße. Eben erst hat man ihn hingelegt, Maria hält noch den linken Arm des Sohnes hoch und die offenen Hände des am Kopfende knienden Mannes (Simon von Kyrene?) beweisen, daß er eben erst den Kopf Christi niedergelegt hat. Ein zweiter Mann, der die drei riesigen Nägel verwahrt (Joseph von Arimathia) beugt sich von hinten über die Gruppe, zu der als äußerste Figur links noch der heute in der sieneser Domopera aufgestellte Johannes gehört, der ganz links kniend mit traurigem Blick in das Haupt voll Blut und Wunden blickt (Abb. 111). Die Zugehörigkeit dieser Gestalt zu der Gruppe ist nicht nur durch die Provenienz, sondern vor allem durch die Standspuren und das Sockelprofil gesichert. Die rechte Gruppe besteht aus drei Frauen, von denen leider wiederum die Eckfigur fehlt. Es kann sich nur um eine Sa. Maddalena gehandelt haben, die am Fußende des

Leichnams kniend plötzlich laut aufschreit, wie jemand, dem in diesem Augenblick die Größe der Katastrophe erst aufgeht. Nur so erklärt sich nämlich das Gebaren der beiden andern hockenden Frauen, die erstaunt den Kopf wenden, die Hände heben und sich von dem Leich-

Abb. 109. Francesco di Giorgio: Pietà. Bemalte Tongruppe. Siena, Osservanza.

nam Christi weg nach rechts (v. B.) wenden. Durch die Gleichartigkeit der Doppelbewegung wird diese Wendung der Köpfe besonders ausdrucksvoll. Ich habe früher versucht, die kniende und schmerzlich jammernde Sa. Maddalena in So. Spirito in Siena für diesen Platz zu

reklamieren[1]); es läßt sich aber nachweisen, daß diese Figur (Abb. 112) zu einer andern Gruppe gehört hat. Aber die hier in der Osservanza fehlende muß ihr wie eine Schwester entsprochen haben. Wie an der linken Seite die Gruppe einen starken Abschluß in der Gestalt des knienden Johannes hatte, so war rechts eine steile Halbfigur gegeben, deren schrilles Frauenweinen schön zu dem tonlosen Schmerz des Lieblingsjüngers kontrastierte. Überhaupt ist der Gegensatz in den Bewegungen hier stark ausgenutzt, um der linken Seite feste Geballtheit, der rechten eine offenere und fließendere Rhythmik zu geben. Die zweite Maria, die hinter den Beinen des Leichnams kauert, ist von großer Monumentalität.

In der Dämmerung dieser tiefgelegenen Kapelle wirkt dieses Meisterwerk geschlossener Gruppierung mit schwerer Gewalt. Das kommt vor allem von der Liegefigur Christi. Die toskanische Plastik sowohl in Florenz wie in Siena beschränkt sich im Quattrocento fast ganz auf die stehende oder sitzende Gestalt. Nun sieht man hier plötzlich diese große Gruppe liegender, kauernder, kniender Figuren, aus deren Masse so trostlos der eine schwarze nackte Kreuzbalken aufsteigt. Während in der Oberkirche der Osservanza die blanken Tafeln Andrea della Robbias im hellen Licht der Bergeshöhe glänzen und von seligen Lüften, silbernen Engeltrompeten und ewigen Höhen erzählen, zwingt uns die tiefere Kammer auf die letzte Sohle menschlicher Empfindung, des Mitleids und des Jammers herab. Es fehlt dieser Gruppe jede Note, die die Trostlosigkeit milderte. Der Sinn für das Tatsächliche siegt über die Verzückung. In der Rassegna d'arte senese I 79, II 31 und 52 haben V. Lisini und Mischiatelli lebhaft die Gruppe diskutiert. Achiardi (Arte 1904, 399) hält die Maddalena für robbianisch.

Auch in Florenz verschwinden die Jenseitsgedanken allmählich von den Gräbern; schon das Medicigrab Verrocchios verzichtet auf die religiösen Symbole und sein Tornabuonigrab schildert geradezu die Furchtbarkeit des Todes, der die zarte Mutterhoffnung brutal zerstört. Verrocchio findet in der wirklichen Tragödie des bürgerlichen Lebens das

1) Im Bericht über die sieneser Mostra Repert. für Kunstwissenschaft. 1905.

Abb. 110. Francesco di Giorgio: Pietà. Bemalter Ton. Siena, Osservanza.

Abb. 111. Francesco di Giorgio: S. Giovanni evang. Bemalte Tonfigur. Siena, Domopera.

Motiv der Trostlosigkeit; hier in Siena bleibt das Motiv biblisch, aber sein Pathos ist ebenso erschütternd wahrhaftig, als sei dieser Tod unmittelbarste Gegenwart.

Ähnlich muß die Stimmung in jener Kreuzigungsgruppe in So. Spirito in Siena gewesen sein, von der das Mittelstück, il crocifisso, fehlt; die zwei Gestalten der knienden Magdalena (Abb. 112) und des

Abb. 112. Francesco di Giorgio: Sa. Maddalena. Aus einer Kreuzigungsgruppe. Bemalter Ton. Siena, So. Spirito.

knienden Hieronymus (Abb. 113) sind dagegen erhalten. Magdalena ist in ein feines, dünnes Gewand gehüllt, das ihre jungen, blühenden Formen kaum verhüllt; die Brust ist bloß, die schönen, goldenen Haare fluten bis auf den Gürtel. Die Hände sind leider abgebrochen; sie scheinen gefaltet und die Finger eng aneinander gepreßt zu sein. Ein bleiches, zartes, schönes Gesicht mit unendlich innigen Augen hebt sich

zum Kreuz. Hieronymus, gleichfalls kniend, trägt nur den roten Mantel; an der nackten Brust lag der Stein, mit dem er sich kasteit. Auch hier ist das Haupt nach oben gewandt, der Blick gespannt, die Lippen wollen reden. Die beiden Figuren zeigen noch eine stärkere Durchbildung, ein noch sensitiveres Leben, als die Gruppe der Pietà; sie sind wohl erst in den neunziger Jahren entstanden.

Abb. 113. Francesco di Giorgio: Hieronymus. Aus einer Kreuzigungsgruppe. Bemalter Ton. Siena, So. Spirito.

Die Pietà Francescos in der Osservanza fällt in die Zeit nach seinem ersten Aufenthalt in Urbino. Hier gehen zunächst die Trofei-Reliefs in der oberen Galerie des Palastes und vielleicht auch der Fries der porta della guerra auf eine Zeichnung Francescos zurück, die Ausführung hat er wahrscheinlich seinem Schüler Cozzarelli oder anderen Steinmetzen überlassen. Zweifellos ist nun aber in Urbino in jener Zeit auch jene große Paxtafel (Abb. 114) gegossen worden, die heute in Sa. Maria del Carmine in Venedig hängt und von Bode zuerst Verrocchio zugeschrieben wurde, bis er im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 127 ff. dies Relief zusammen mit dem Bronzerelief der Stäupung Christi in der Universität von Perugia und dem Stuckrelief der Discordia im South Kensington Museum in London Verrocchio nahm und seinem Schüler Leonardo da Vinci zuschrieb. Von dem Stuckrelief in London existiert ein zweites Exemplar im Palazzo Saracini in Siena; dies schon kann uns auf den Gedanken bringen, daß diese drei zweifellos zusammengehörigen Arbeiten in die sienesische Kunst gehören. Bode nahm sowohl bei der

Abb. 114. Francesco di Giorgio: Paxtafel. Bronzerelief. Venedig, Sa. Maria in Carmine.

ersten wie zweiten Taufe an, daß die Reliefs in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento entstanden sein müssen; dies ist auch meine Überzeugung. Charakteristisch für die Reliefs in Perugia und London ist die äußerst reiche und komplizierte Architektur. Diese weist auf einen Künstler, dessen Hauptinteresse im Architektonischen und Perspektivischen liegt. Nun hat aber Francesco auch in seinen Malereien bereits diese Vorliebe für architektonische Kulissen und Prospekte bekundet. Es ist das Erbe Vecchiettas, das auch Francesco — vor allem in der Benedikt-Predella Neroccios — verwendet hat.

Hier steht (in der mittleren Predella) ein sechseckiger Tempel auf der Mitte des Platzes; die Seitenkulissen bilden Arkaden, Paläste und Rundbauten mit durchbrochener Wand. Eine ganz ähnliche Anordnung finden wir auf dem Relief der Discordia (Abb. 115). Auf dem Stucco grenzt eine feine Linie noch die Kuppel ab, welche den sechseckigen mittleren Tempel — ähnlich wie beim sieneser Dom — eindeckt; diese Kuppel ist auf der Predella deutlich zu sehen. Die Rundbauten des Reliefs kommen außerdem ähnlich in den Hintergründen auf den beiden Bildern der Anbetung und dem der Verkündigung Francescos in der sieneser Galerie vor. Weit besser als der Londoner Stucco ist das Bronzerelief in Perugia erhalten (Abb. 116), wo das stärkste Hochrelief neben dem Halbrelief und dem rilievo schiacciato steht. Hier kehren dieselben Gebäude und die gleichen Einzelheiten wieder; man vergleiche z. B. die Balustrade des Balkons auf dem Palast links mit der Brüstung bei dem entsprechenden Haus auf der Predella. Die Stufen des Vorbaus kommen ähnlich auf Francescos Verkündigungsbild vor. Diese Architekturen, so phantastisch ihre Zusammenstellung und Einzelform auch sein mag, gehen prinzipiell über die Prospektwände des alten Vecchietta heraus; sie wollen das alte Rom vorstellen oder den alten Orient — dasselbe bezweckt der Triumphbogen auf dem Bild in San Domenico in Siena. Die beiden Prätoren oder Konsuln, welche auf den Reliefs rechts thronen, sind eine Entlehnung des Herodes aus den Stragebildern Matteo di Giovannis, die nach 1479 gemalt sind; auch dies ist ein Beweis für die sienesische Herkunft der Stücke.

Abb. 115. Francesco di Giorgio: Discordia. Stucco. London, Viktoria- und Albert-Museum.

Für die Bronzetafel in Sa. Maria del Carmine in Venedig hat C. von Fabriczy in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 15. Februar 1906 die Provenienz gegeben. Sie war für die Compagnia della Sa. Croce in Urbino bestimmt, wo sie Lazzeri (Delle chiese di Urbino, Urbino 1801, p. 86) noch sah und der die vermutlich auf dem Sockel oder dem Rahmen aufgemalte Unterschrift fand: Invictissimi Federici Urbini Ducis Oblatio. 1813 kam das Stück nach Mailand und 1852 in die Kirche in Venedig, die es noch heute bewahrt.

Bekanntlich hat sich der Stifter hier mit seinem 1472 geborenen Söhnchen und seiner damals schon verstorbenen Gattin Battista Sforza porträtieren lassen. Federigo liebte derartige persönliche Huldigungen; das Abendmahlsbild des Justus von Gent, das Altarbild Piero della Francescas in der Brera sind Zeugnisse dafür. Das Alter des Knaben braucht nicht so jung angenommen zu werden, wie Bode und Fabriczy vorgeschlagen haben; beide setzen das Relief um 1473 an. Es liegt aber kein Grund vor, nicht bis 1477 oder 1478 heraufzugehen. Damals war Francesco in Urbino. Aus der Stiftung dieser Tafel an die Bruderschaft Sa. Croce erklärt sich das Thema des Reliefs und namentlich das große leere Kreuz, um das die kleinen Engel so erregt und leidenschaftlich wie geängstete Vögel flattern. Die Gruppe des toten Christus mit den sich um ihn mühenden Frauen erinnert in sehr vielen Einzelheiten an die Tongruppe der Osservanza in Siena, die nach 1485 gemacht ist. Besonders charakteristisch sind die lange Nase und der breite, geöffnete Mund. Der sitzende Johannes auf der Pax rechts ist umgekehrt in der Tonstatue der sieneser Domopera wiederzufinden. Die leidenschaftlichen Gesten und die flatternden Haare, wie bei der Maddalena, finden wir ähnlich in dem Bild der Anbetung in S. Domenico. Diese Maddalena ist zudem ein so spezifisch sienesischer Formenbesitz, sie kommt seit Duccio in unzähligen Passionsbildern der Schule vor, daß diese Gestalt m. E. allein schon die sienesische Herkunft des Ganzen verbürgt. Wie hätte übrigens Federigo d'Urbino dazu kommen sollen, eine Pax für eine urbinatische Bruderschaft bei einem fernen florentiner Künstler —

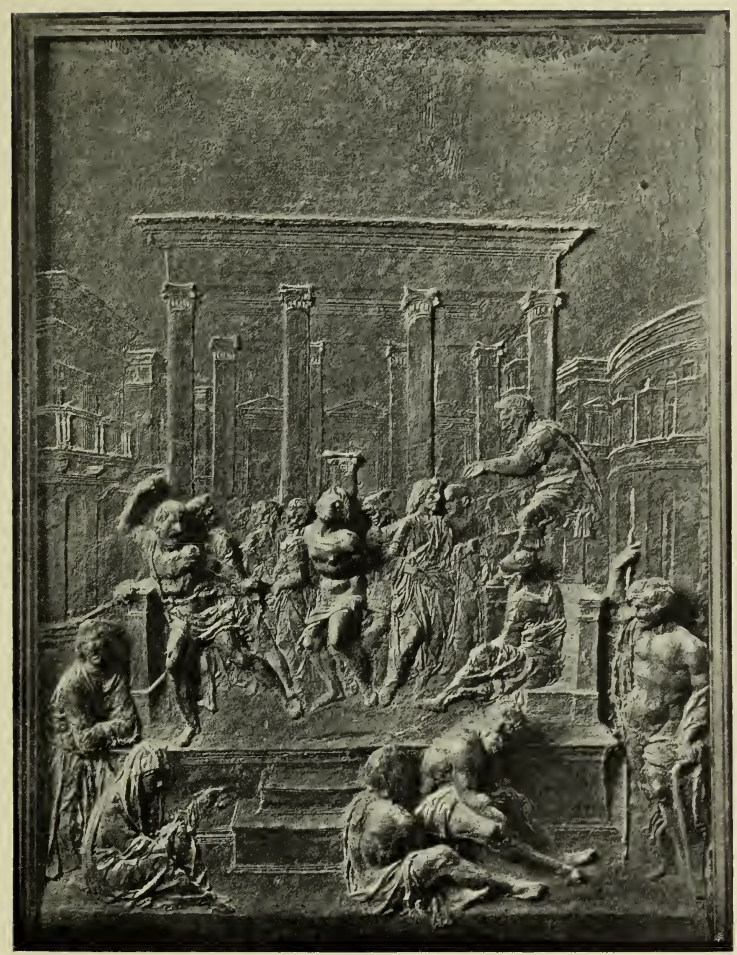


Abb. 116. Francesco di Giorgio: Geißelung Christi. Bronzerelief. Perugia, Sammlung der Universität

sei es Verrocchio, sei es dessen Schüler Leonardo — zu bestellen? Alle Kunstwerke, die dieser Fürst gestiftet hat, sind von Männern ausgeführt, die bei ihm in Urbino waren: Piero della Francesca, Paolo Uccello, Giusto da Gandia, Luciano Lovrana, Melozzo da Forlì, Francesco di Giorgio, Cozzarelli, Domenico Rosselli, Pasquino da Montepulciano — das sind die Männer, unter denen wir den Künstler dieses wie der zugehörigen Reliefs zu suchen haben. Diese Paxtafel ist ein besonders wichtiges Zwischenglied in der Entwicklung der sieneser Plastik, eine Überleitung zu der Tongruppe der Pietà in der Osservanza, die ja auch das leere melancholische Kreuz hat. In der bisherigen Plastik Sienas fanden wir keine Passionsreliefs. Alles betonte das Festliche, Junge, Glückliche, Strahlende. Als Francesco nach Urbino kam, hatte Piero della Francesca eben die große Grabtafel für S. Bernardino vollendet, die heute in der Brera steht, die bekanntlich eine Totenfeier für Battista Sforza, die Gattin Federigos, darstellt, welche bei der Geburt des kleinen Guidubaldo das Leben hatte lassen müssen. Wie muß den Sienesen die Stille und der Ernst dieser gewaltigen Tafel ergriffen haben! Er empfand,

Abb. 117. Luciano Lovrana: Architekturbild. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Abb. 118. Francesco di Giorgio: Giovanni Gioviano Pontano. Bronzebüste. Genua, Palazzo Bianco. (Eigene Aufnahme.)

daß die Kraft dieser Schmerzensgedanken doch weiter reiche, als der Jubel all der Krönungsbilder seiner heimatlichen und eigenen Kunst.

Francesco fand in Urbino ähnliche Architekturprospekte im Bilde vor, wenn er vor jenen Tafeln Luciano Lovranas stand, von denen eine noch in der Pinakothek in Urbino, die andere im Berliner Museum sich befindet (Abb. 117). Corn. Budinich (Un quadro di Luciano di Lauranna nella Galleria di belle arti di Urbino. Trieste, 1906) hat die Inschrift und die Jahreszahl gefunden, letztere verstümmelt, aber die Zeit zwischen 1470 und 1480 festlegend. Damit ist Schmarsows Taufe des Bildes in Urbino (Melozzo da Forlì p. 107 u. 392 b) bestätigt worden.

Francesco hat den Dalmatiner entweder noch selbst in Urbino gesehen oder doch seine Tafeln studiert.

Neben Urbino ist Neapel längere Jahre der Schauplatz von Francescos Tätigkeit gewesen. In Neapel ist zweifellos die Büste des Giovanni Gioviano Pontano (1426—1503), des Lehrers des Duca di Calabria, entstanden, die heute im Palazzo Bianco in Genua steht (Abb. 118). Der schon oben als Mitglied des neapolitaner Humanistenkreises geschilderte Gelehrte, mit dem Francesco seit 1491 bekannt war, ist hier in der Tracht des alten Römers dargestellt; die Falten der Toga liegen mit tiefem Gefältel um die Büste, aus der ein hagerer Hals und ein kleiner Kopf mit markigem, kahlem Schädel herauswächst. Der Mund geschlossen, die Augen klein und scharf umrändert, ohne Pupille; buschige, hochgezogene Augenbrauen. Die Krähenfüße der Augen und die Stirnrunzeln deuten auf einen 70jährigen. Die Unterschrift: Joannes Jovianus Pontanus Alfonsi Calabriae Ducis praeceptor bildet ein schönes Ornament des Sockels, der mit der Büste zusammengegossen ist. Keinesfalls ist die Büste florentinisch; die Art, wie die Unterschrift angebracht ist, ist die gleiche wie bei der Caterinabüste Giovanni di Stefanos in Siena. Der untere Abschnitt und manche Einzelheiten erinnern an die Marmorbüste Cozzarellis in Berlin, von der später die Rede sein wird. Die Zuweisung an Francesco ist eine Hypothese, die hauptsächlich durch den Aufenthalt Francescos am neapler Hofe und seine Freundschaft mit Pontano veranlaßt wurde; zu einem stilistischen Urteil fehlen die Vergleichstücke.[1])

Dagegen kann eine zweite Bronze, deren Provenienz leider nicht bekannt ist, vor allem aus stilistischen Gründen Francesco zugeschrieben werden; sie steht im Dresdener Albertinum (Abb. 119). Die 1.15 m

1) Ich glaubte zuerst, als ich die Büste in Genua fand, an eine Arbeit Adriano Fiorentinos († 1499), der seit 1493 am Hof Ferdinands I. in Neapel nachweisbar ist und dem C. von Fabriczy (Medaillon der ital. Renaissance, S. 68) deshalb auch die Medaille auf Giovanni Pontano zugeschrieben hat. Von dieser befindet sich ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Sammlung Simon; Abbildung in dem „Werk über die Renaissanceausstellung in Berlin 1898", Tafel XXXVI, No. 2. Aber die Medaille ist sicher von anderer Hand als die Büste.

Abb. 119. Francesco di Giorgio: Äskulap oder Herkules. Dresden, Albertinum.
(Eigene Aufnahme.)

hohe, 0.65 m breite Bronzestatue stellt einen nackten, stehenden Herkules oder Äskulap dar, der eine Schlange mit der Linken am Kopf gefaßt hält, die ihr Gift ausspritzt (der Schlangenkopf ist abgebrochen), wobei sich ihr Leib um den Arm des Bezwingers ringelt. Schon scheint die Kraft des wütenden Tieres nachzulassen. Nach den Löchern zu urteilen, handelte es sich um eine Brunnenfigur; die Idee des hochaufspritzenden feinen Wasserstrahls ist prächtig durch die in Todesangst das Gift ausspritzende Schlange motiviert. Das Stück stand in Dresden unter den Arbeiten des Barock; Max J. Friedlaender hat das Verdienst, die Figur zuerst wieder der Verborgenheit entrissen zu haben. Er dachte an Pollaiuolo; aber der Charakter ist sienesisch, die Haltung erinnert an Federighis Bacco im Palazzo Elei. Man vergleiche auch den Mann an der Säule vorn rechts auf dem Discordia-Relief in London. Das lange Lockenhaar ist ähnlich wie bei den Bronzeengeln des Hochaltars im Dom behandelt. Leider ist der rechte Zeigefinger falsch ergänzt, er war stärker gekrümmt, ebenso wie die andern Finger. Die Figur gehört zu den bedeutendsten Großbronzen des Quattrocento. Federighi hatte als Brunnengott einen Moses gegeben; Donatello und Verrocchio wählten ebenfalls ein alttestamentliches Motiv, den David oder die Judith. Francesco holt sich die Idee aus der Antike. Während bei Donatellos Judith schwere dicke Strahlen aus den vier Ecken des unteren Kissens quellen, ist hier wie bei Verrocchios Delphin-Putto ein ganz feiner, hoher, steigender Wasserstrahl das Motiv. Dem Plötzlichen des Aufschießens entspricht das momentane Heranschreiten, das Zupacken und der Blick des Gottes. Für den Namen Äskulap spricht, daß man auch sonst in Siena diesen Gott inmitten wilder Tiere findet, z. B. im Graffito des Fußbodens der Caterinenkapelle in S. Domenico.[1])

1) Von den Zeichnungen, die Francesco in der Sammlung der Uffizien zugeschrieben werden, bilden wir drei ab (Abb. 120—122). Die erste berührt sich sehr nahe mit den beiden Leuchterengeln des Ciboriums; die zweite, vielleicht Ariadne darstellend, ist dem Stil des Bildes der Anbetung in S. Domenico verwandt; bei der dritten, einer Skizze für einen Altar, glaube ich eher Marrinas Hand zu erkennen.

Abb. 120. Francesco di Giorgio: Zeichnung in den Uffizien.

Wir haben nur einen Ausschnitt aus Francescos Kunst kennen gelernt und vielleicht nicht denjenigen, auf den er selbst den größten Wert gelegt hat. Was bedeuteten die gemalten Tafeln seiner Jugend dem reifen Architekten, der den Fürsten Süd- und Norditaliens diente, der an der Ostküste Italiens wie in Toskana Bau auf Bau errichtete? Wäre er weniger von den Fremden begehrt worden, so hätte er für seine Heimat mehr leisten können und namentlich für die plastischen

Arbeiten mehr Zeit behalten. Immerhin fand sich noch eine ganze Reihe seiner Arbeiten zusammen, aus denen sich erkennen läßt, was für eine kraftvolle Natur dieser Francesco war, der in all die sieneser

Abb. 121. Francesco di Giorgio: Ariadne (?). Florenz, Uffizien.

Zartheit und Mystik die frische Bewegung, lebendige Charakteristik und reiche Fülle unendlicher Variationen hineintrug, ohne doch dabei jene Schönheitslinie zu verlassen, die alles Sienesische verklärt!

Dem Einfluß Donatellos, der 1457 zum zweitenmal in Siena war, verdankt die sieneser Plastik den ersten Vorstoß in den Naturalismus, den Vecchietta tut. Aber erst dessen Schüler Francesco di Giorgio weiß

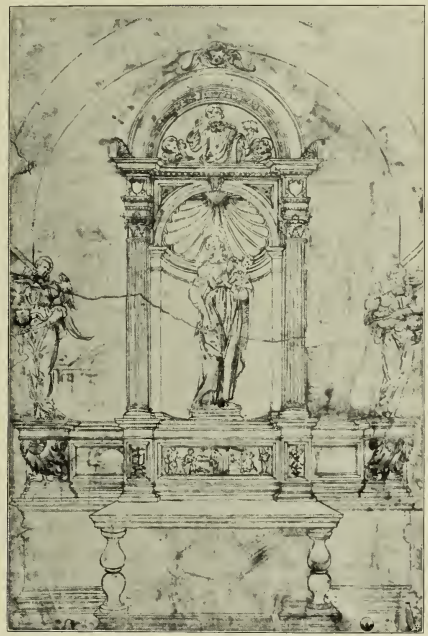


Abb. 122. Francesco di Giorgio (?): Altarskizze. Florenz, Uffizien.

die klar detaillierte Formensprache seines Lehrers mit einer höheren und charaktervolleren Schönheit zu verbinden. Während die dekorative Plastik durch Giovanni di Stefano die höhere Entwicklung erfuhr, war Francesco vor allem die geistvollere Potenz, der die in den Niederungen

geschickter Handfertigkeit verharrenden Steinmetzen zu höherer Tätigkeit heraufriß. Für Siena wiederholte sich hier ebenso wie bei Quercia das Schicksal, daß der Künstler fortwährend der Heimat entführt wurde durch Aufträge, die bedeutender waren als diejenigen, welche die Vaterstadt hätte stellen können. Aber er hat den Ruhm der sienesischen Kunst über ganz Italien verbreitet; Urbino und Cortona, Mailand und Neapel verdanken ihm das Beste.

IX

GIACOMO COZZARELLI.

1453—1515.

IN Lorenzo Vecchietta haben wir einen Maler kennen gelernt, der sich zum Plastiker entwickelte — ähnlich wie Verrocchio; sein Schüler Neroccio ist dagegen mehr Maler als Bildhauer und gehört, obwohl er beide Tätigkeiten ausgeübt hat, nicht eigentlich zur Gruppe der Malerplastiker. Noch weniger der Genosse Neroccios in Vecchiettas Atelier, Giovanni di Stefano, der nur Plastiker war und dessen Kunst ebensosehr an die Federighis wie an die Vecchiettas angeschlossen werden kann. In ihm erreicht die sieneser Plastik einen Höhepunkt, der dem in Florenz unter Verrocchio entspricht. Denn Giovanni vertritt einen streng plastischen Stil, der in den Figuren des Heiligen Ansanus und der Bronzeengel alle bisherigen Arbeiten in Siena an Formempfindung überbietet. Bei aller Verschiedenheit darf er der Erbe Quercias genannt werden. Francesco di Giorgio dagegen ist vor allem Architekt, daneben zuerst Maler, dann Plastiker, aber nicht eigentlicher Malerplastiker.

Bisher wurde der Gruppe der Malerplastiker auch Cozzarelli hinzugezählt, weil man Giacomo und Guidoccio Cozzarelli für ein und dieselbe Person hielt. Milanesi hat in den ersten drei Bänden Guidoccio wohl erwähnt, aber nur als Mitarbeiter am Dompaviment und als Miniator; erst im vierten Milanesiband ist von dem Altar die Rede, den die Orlandini in Sinalunga bei Guidoccio am 16. Dezember 1483 bestellt haben. Nach einem andern Dokument (Mil. IV, 159) ist Guido mit Sano

di Pietro bei der Ausmalung der Cappella delle Grazie im Dom 1450 mit tätig; der plastische Schmuck dieser Kapelle wurde bekanntlich Urbano da Cortona übertragen. Brogi gibt im Inventar für Guido die Lebensdaten 1450—1516 an; die oben erwähnte Tätigkeit für den sieneser Dom zeigt, daß er mindestens schon 1435 geboren sein muß. Brogi erwähnt von Guido folgende bezeichnete Arbeiten: in S. Niccolo in Maggiano ein bemaltes Holzkruzifix von 1487; in Sinalunga (S. Bernardino) ein Madonnenbild mit S. Simone und S. Taddeo von 1486, ebendort eine Taufe Christi mit Nicolaus und Hieronymus (Abb. 123). Das letztere Bild war auf der Mostra zu sehen (XXIV, 7). Der Conte Palmieri Nuti in Siena hatte eine sehr graziöse Tafel, die Madonna in trono mit zwölf Heiligen gesandt (Alinari 18924, Brogi 14893), in eigenartig kreidiger, an Vecchietta erinnernder Beleuchtung. Auch ein kleines Madonnenbild mit Sebastian und Antonius (XXXIV, 23) trug Guidos Namen. Die sieneser Akademie besitzt von ihm einen Sebastian VI, 296, eine Madonnenallegorie VI, 297 und die Madonnentafel IX, 367 von 1482; auch die Madonna X, 432 und die beiden kleinen Tafeln X, 445 und 446 werden ihm zugeschrieben. Ferner besitzt der sieneser palazzo pubblico in der Sala dei Cardinali ein Halbfigurenbild von 1484, S. Sebastiano in Valle Piatta eine Tafel, die Confraternità della Madonna in Siena (im Souterrain der Scala) eine Anbetung und Gnadenjungfrau von 1494, das Archiv Bicchernadeckel von 1484 und 1489, das Oratorium der Sa. Caterina eine Stigmatisation, die aber zweifelhaft ist. In der Londoner Ausstellung von 1904 befand sich unter Guidoccios Namen eine Kreuzigung und ein Bild mit der Berufung des Andreas und Petrus, ersteres von Mrs. Werthington, letzteres von C. Fairfax Murray geliehen. Sonst sind mir noch bekannt geworden: eine große Anbetung der Könige im Stockholmer Nationalmuseum (Abb. 124), ein Halbfigurenbild in der Sammlung R. v. Kauffmann in Berlin (Nr. 95) und eine Madonna mit zwei Engeln bei Böhler in München. Crowe Cavalcaselle erwähnen noch eine Madonna mit Caterina und Margherita der Sammlung Ramboux in Cöln von 1486, die auch für Sinalunga gemalt war, und eine Madonna in der Sammlung Stroganoff. Diese Liste ließe sich

zweifellos noch vermehren; unser Interesse geht lediglich darauf, diesen Guido von seinem jüngeren Bruder (?) Giacomo abzusondern.

Guido wird meist ein Schüler Matteos da Giovanni genannt, zumal er bei dem Stockholmer Bild eine Lünette Matteos von 1479 in S. Domenico in Siena als Vorlage benutzt hat. Er dürfte aber ursprünglich zu Sano di

Abb 123. Guidoccio Cozzarelli: Taufe Christi. Sinalunga.

Pietros Gesellen gehört haben. Woher Brogi das Todesjahr 1516 gewußt hat, konnte ich nicht ermitteln; jedenfalls führt keine seiner Arbeiten über das Jahr 1500 heraus. Das Stockholmer Bild, das um 1485 entstanden sein mag, ist insofern besonders interessant, als wir hier endlich einmal statt des so oft wiederholten Madonnenbildes die bewegtere Szene der „tre magi" finden (Abb. 124). Die Madonna sitzt links, der Zug,

der schon mehrfach in der Ferne sichtbar wurde, kommt von rechts heran — seitlich halten die Pferde und Diener. Also ein Bild nach dem Herzen Gentile da Fabrianos, dessen florentiner Bild freilich 60 Jahre älter ist! In Florenz hatten damals Leonardo und Botticelli schon die

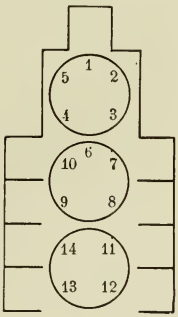
Abb. 124. Guidoccio Cozzarelli: Anbetung der Könige. Stockholm, Nationalmuseum.

Zentralgruppierung bei diesem Thema durchgeführt. In Siena weicht jetzt erst die strenge Gruppierung dem lebendigeren Spiel. Matteo di Giovannis fünf Bilder der Strage degli Innocenti, die durch das Gemetzel von Otranto (1479) veranlaßt worden sind, haben zunächst den Anstoß

zu bewegteren Kompositionen gegeben. Vor allem war es dann Francesco di Giorgio, dessen starke Persönlichkeit die neuen Wege wies.

Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli ist in Siena am 20. November 1453 geboren (Mil. III, 28). Die Denunzia de' Beni von 1483 (Mil. II, 278) sagt, daß er mit seinem Lehrer Francesco di Giorgio nach Urbino gegangen sei, wo er sich noch aufhalte (Francesco war 1477 dorthin gegangen). Als Architekt Pandolfo Petruccis hat er den Palast Petrucci neben San Giovanni, den Umbau der Osservanza und den Bau von Sa. Maria Maddalena vor Porta Tufi geleitet. Von der letzteren Kirche war schon die Rede gelegentlich eines von Neroccio 1484 dorthin gelieferten Altarbildes; dieses Datum bezeichnet vermutlich den Schluß der Bauzeit. Der Umbau der Osservanza fällt nach 1485. Es ist die Zeit unmittelbar nach Pandolfo Petruccis Heimkehr aus der Verbannung; damals suchte er durch gemeinnützige Stiftungen sich die Sympathie der Bevölkerung zu sichern. In diese Zeit müssen auch die schönen Tondi an der Decke der Osservanza fallen, die zwar keine Urkunde, aber eine alte Tradition Cozzarelli zuschreibt.

Leider sind diese bemalten Tonreliefs an der Decke der Osservanza heute weiß überstrichen. Sie konnten ihres hohen Standorts wegen bisher auf keine Weise photographiert werden. Sie gehören zu den besten Leistungen der sieneser Plastik. Es sind 14 Tondi, fünf in der östlichen Kuppel, fünf in der mittleren, vier in der westlichen. Ursprünglich scheint man Andrea della Robbia beauftragt zu haben, diesen Gewölbschmuck nach dem Vorbild der Pazzikapelle auszuführen[1]); von ihm stammen in der Tat die Tondi von zwei heiligen Bischöfen in der Mitte der beiden vorderen Kuppeln. Die anderen Tondi



Skizze für den Standort der Tondi an der Decke der Osservanza.

1) Bekanntlich hat Andrea für diese Kirche den Altar der zweiten Kapelle links mit der Krönung Marias und zwei Verkündigungsstatuen glasiert.

sind alle von Cozzarelli. Sie werden von einfachen Profilen gerahmt, haben aber eine perspektivische Vertiefung, ähnlich wie bei der Madonna Donatellos am sieneser Dom. Nur Nr. 1 (siehe die Zeichnung), ein Cristo morto, hat einen dicken Fruchtkranz als Rahmung, der vielleicht auch noch auf Andrea della Robbia zurückgeht. Dieser Cristo zeigt einen hageren Oberkörper, auf dessen Schultern schwere Locken fallen; der Protostigmatus weist die Hände ausgestreckt vor. Es folgen 2 bis 5 die vier Evangelisten in der kanonischen Reihenfolge; alle alt (auch Johannes), alle mit geschlossenem Buch. Keiner schreibt, alle blicken zu Christus herüber. Sehr ausdrucksvoll ist die Sprache der Hände und der erregt sich spreizenden Finger. Neben dem alten Matthaeus flattert ein junger, schlanker Engel mit erregten steilen Flügeln. Schwere Goldteller liegen auf den Köpfen.

In der zweiten Kuppel ist am Quergurt S. Francescos Stigmatisation dargestellt, mit deutlicher Beziehung auf den Cristo morto in Nr. 1. Franz erscheint in Dreiviertelfigur, seitlich zum Kreuz sich wendend. Zu ihm blicken zwei Kirchenväter, Gregor und Ambrosius, hinter einer mit Büchern belegten Brüstung ihres Studio sitzend; die beiden anderen Kirchenväter, Augustin und Hieronymus, sehen sich gegenseitig an. Die letzte Kuppel führt vier dem Franziskanerorden nahe stehende Heilige, S. Antonio und einen anderen Franziskaner, Sa. Chiara und Sa. Elisabetta vor.

Die stärkste Empfindung verraten die Evangelisten, die in leidenschaftlicher Erregung zu Christus herüberblicken; ernster und anhaltender ist die folgende Gruppe. Die letzte zeigt die persönlichsten Züge. Bei diesen Köpfen fällt die Energie der Charakteristik besonders auf. Denn es ist ein Gebiet, in dem Siena, abgesehen von Francescos Arbeiten, nichts besonders Reifes anzubieten hat. Bedeutsam ist aber auch der neue Begriff der Wanddekoration, der sich hier verrät. Man hat die von oben bis unten ausgemalten Räume satt bekommen; das Baptisterium, die Palastkapelle und der Pellegrinaggio der Scala hatten diese Art der Dekoration in Siena erschöpft. Pandolfo Petrucci muß während seiner Verbannung in Florenz den neuen Stil Brunelleschis kennen gelernt haben, der mit

Profilen, Rahmungen und steigenden Bogen die Wand rhythmisiert, statt sie teppichartig farbig auszuschmücken. Das gleiche Prinzip der Wandverkleidung finden wir nun hier in der Osservanza; wäre S. Maria Maddalena erhalten, so hätten wir vermutlich einen zweiten Bau dieser Art. Statt ausgebreiteter Freskenteppiche wird der ganze Dekor in die Profile der Wände und in die Tonnen dieser Reliefs zusammengefaßt: der Chor der ecclesia superna, die Priester der „Oberkirche", die segnend auf das Gewoge der irdischen Messe herabschauen, werden hier vorgeführt. Die gotischen Altäre Sanos, Taddeo di Bartolos, Sassettas, die für die alte 1423 vollendete Kirche geliefert sind und nun in den Seitenkapellen stehen, passen in diesen neuen Raum nicht ganz; wohl aber Andrea della Robbias blanke Hochtafel der Assunta und seine edlen glasierten Verkündigungsfiguren am Hochaltar.

Schon diese Tondi sichern Cozzarelli einen ehrenvollen Platz unter den sieneser Plastikern. Der Aufenthalt am Hof von Urbino, wohin er etwa mit fünfundzwanzig Jahren kam, der tägliche Verkehr mit einem bedeutenden Lehrer und mit vielen anderen Künstlern, die geistige Atmosphäre des urbinatischen Hofes müssen seine Gaben schnell entwickelt und seine Fähigkeiten rasch gesteigert haben. Er scheint seit 1485 dauernd in Siena geblieben zu sein. Für die Osservanza hat er noch die leider gänzlich übermalte Figur des Heiligen Antonius von Padua in der ersten Kapelle rechts gearbeitet. Besser erhalten sind die beiden in der Sakristei stehenden pompösen Terrakottafiguren zweier Heiligen, die wohl auch noch in den achtziger Jahren entstanden.

Das einzige Datum, das wir sonst noch betreffs seiner Arbeiten haben, betrifft die Fackelhalter am Palazzo del Magnifico. Die Denunzia de' Beni von 1483 ist in Urbino verfaßt; die nächste Notiz (Mil. IV, 355) ist vom 3. April 1496; hier wird er auf zwei Tage nach Montepulciano gebeten, für dessen Kastell er das Modell geliefert hat — dieser Auftrag hängt wieder mit Pandolfo Petrucci zusammen. 1497 (Mil. II, 458) schätzt er mit Giovanni di Stefano und Domenico Matteo die Bronzetüren der Libreria des Doms, die Antonio degli Ormanni (Normanne?,

aus Süditalien?) gegossen hat. 1505 erhält er den großen Auftrag, zwölf Bronzegestalten der Apostel nach der Zeichnung Francesco di Giorgios zu gießen, jede Gestalt für 800 Gulden. Leider sind diese Statuen nicht ausgeführt worden; eine der Figuren bekommt am 22. Juni 1515 Sodoma übertragen (Mil. III, 184). Um Ingenieurkunst handelt es sich, wenn er für Montepulciano 1495 und 1496 zwei Cortaldi = Kanonen gießt (Mil. III, 29). 1512 gibt er mit Ventura Turi sein Urteil über die Bronzetüren der Chiesa S. Paolo ab, die derselbe oben erwähnte Antonio Ormanni gegossen hat. Diese Renaissancekirche liegt nahe bei Sa. Lucia (Contrada della Chiocciola), besitzt aber heute keine Bronzetüren mehr.

Nun hat aber Sig. Tizio handschriftlich im Band VII seiner Historia Senensis carta 563 noch einige Hinweise gegeben[1]); er schreibt: 1515, 23. Martii Jacobus Cozzarellus opifex nobilis senensis, in arte enim fusoria plurimum excellebat, ex argilla quoque simulacra et quoque alia fingebat, ut viva apparerent, item ex ligno, hac vita decessit. Vir ingenio probus statuas Pandulfi ad Capriolam effinxit: sancti quoque Sigismundi statuam apud Carmelitanos; divi quoque Vincentii apud sanctum Spiritum ex ligno piri statuam deprompsit. Cathenas quoque ex aere complexis anguibus circum Pandulfi edes iste Jacobus fudit: maiora quoque fecisset, si supervivisset. Duodecim enim apostolorum in Ede locandorum sacra statuas fundere debebat, cui nos et habitum et formam atque etatem dederamus.

Hier sind also zwei Statuen, die des Heiligen Sigismund bei den Karmelitern und die des Heiligen Vincentius „aus Birnholz" in So. Spirito erwähnt. Beide Statuen sind noch erhalten. Der Sigismundo in der Sakristei von Sa. Maria del Carmine (Mostra VIII, 30) ist eine Terrakottafigur; ein junger Fürst, mit langen Locken, im kurzen Rock, die Füsse in Sandalen, der Mantel reich am Rücken herabfallend. Die Rechte hält den Reichsapfel, die Linke ein Zepter; ein Kronreif mit Lilien liegt auf den Haaren. Der linke Fuß ist zurückgesetzt, das rechte Knie leicht zum Schritt gebeugt. Die Falten sind von großer Natürlichkeit, nichts mehr

1) Ich verdanke die Abschrift C. von Fabriczys immer bereiter Güte.

vom gotischen dekorativen Spiel, wie es noch bei Neroccio vorkam. Der Heilige Vincenzio Ferrer in So. Spirito, mit der Flamme auf dem Kopf, hält mit der Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte gestikuliert zur Rede. Das Gesicht ist hager und leidenschaftlich. Gegenüber dem S. Vincenzo ist eine Sa. Caterina aus Ton aufgestellt — keine bedeutende Arbeit. Sehr verwandt ist dem S. Vincenzo eine andere in S. Agostino in Siena: die hohe aufrechte Holzstatue von S. Niccolò in Tolentino (Abb. 125). Die vor die Brust gehaltene ausdrucksvolle Rechte hielt einst die Lilie, die eine spätere Zeit in neuer Form in die Linke ihm gesteckt hat, so daß die Rechte nun unbeschäftigt erscheint. Schwer und mächtig gehen die dicken Falten des Talars von den Schultern bis zu den nackten Füßen; aus diesen Tüchern reckt sich ein leidenschaftlich lebendiges Gesicht. Ganz schlicht geht der Kontur rechts und links herunter; die Ärmellöcher bilden die einzigen, tieferen Schatten. Auch hier ist es mit dem gotischen Spiel gänzlich vorbei. Der Augustinermönch steht da in all der Schlichtheit seiner asketischen Erscheinung.

Abb. 125. Giacomo Cozzarelli: S. Niccolò da Tolentino. Siena, S. Agostino.

In diesem Niccolò steht der echte Jünger der Savonarola-Zeit vor uns. In der Tat scheint die Figur erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden zu sein; in dieser Zeit hat wenigstens die Kirche S. Agostino, vermutlich auf Grund einer Stiftung, mehrere neue Kunstwerke bestellt,

z. B. die Kreuzigung von Perugino und das Bild der Strage degli Innocenti von Matteo di Giovanni. Im Jahre 1498 ist ein Altarwerk für die Kapelle degli Bicchi in S. Agostino gestiftet worden, von dem bei dem Brande 1655 die zwei gemalten Flügel Signorellis (Berlin, Nr. 79) gerettet wurden. Außer diesen zwei Flügeln war, wie die Beschreibung des Abtes Galgano Bicchi versichert, hier noch ein S. Cristofano, den Bicchi für eine Arbeit Quercias hielt (vgl. Vischer, Signorelli 242 ff.). Diese Cristoforostatue (Abb. 126) dürfte in einer Holzstatue des Louvre wieder zu erkennen sein, die aus der Sammlung Piot stammt; nach gütiger Mitteilung vom Direktor Leprieur hat Piot sie in Siena gekauft, sie stammt aus einer sienesischen Kirche. Die Statue ist trefflich erhalten bis auf den kleinen Christusknaben, der auf der linken Schulter Cristoforos saß. Das Motiv des Schreitens ist besonders lebhaft aufgefaßt, da es sich ja um das Durchwaten eines Flusses handelt (Passatore d'Aqua di Fiume lautet der Beiname); nach Bicchis Beschreibung waren seitlich von der Statue Figuren (von Signorelli) gemalt, die eben ihre Kleider auszogen, um auch durch den Fluß zu gehen. Der Heilige hat sich zum Wassergang gerüstet; die Beine sind bis zu den Knien nackt, die Ärmel umgekrempelt und der Rock ist mit der roten Schärpe fest umgürtet; den blauen Mantel hat er über die linke Schulter geworfen. Fest packen die langen Finger den langen Stab, an dem der Heilige sich gegen die Fluten stemmt; der Oberkörper ist etwas vorgeneigt, was den Eindruck mühsamen Ankämpfens gegen die Wassermassen noch erhöht. Wie lebendig muß gegen diesen schwer arbeitenden großen Mann der nackte, kleine Christ sich abgehoben haben, der neben dem großen, ernsten Kopf des Heiligen hoch oben fröhlich thronte. Ein Mann, den seit Jahren die Sündenschuld des Elternmordes drückt und der nicht ahnt, wie nahe die Stunde der Entsühnung ist, sondern tapfer seine Pflicht tut; und auf seiner Schulter ein kleines Kind, das spielend höchste Huld verschenkt. Die Figur ist zweifellos auch eine Arbeit Cozzarellis; Vecchiettas Name, der bisher vorgeschlagen ist, kommt schon zeitlich nicht in Betracht.

In der kleinen Kirche Sa. Lucia bei Sa. Maria del Carmine in Siena befinden sich zwei große Statuen von Cozzarelli. Die jetzt auf den Hochaltar zurückversetzte Sa. Lucia (Abb. 127) ist leider kürzlich stark restauriert worden. In der Anlage klingt noch Neroccios Caterinafigur in der Fontebranda nach; aber die Gestalt ist schlanker, die Falten sind feiner und ruhiger. Die Schönheit dieser heiligen Jungfrau, die das Opfer des Augenlichtes bringen mußte, ist sehr intim und adelig. Durch alle modernen Zutaten leuchtet diese alte Herrlichkeit durch. Einst war diesem feinen jungen Geschöpf die Figur des Heiligen Nicolaus von Bari gegenübergestellt, die heute in der Sakristei der Kirche steht (Abb. 128). Man vergleiche diese Gestalt mit der Holzfigur Neroccios in den Regie scuole, um den ungeheuren Unterschied des Stiles zu fühlen. Die Gewänder treiben nicht mehr ein selbständiges Spiel, sondern hüllen einen starken, wuchtigen und doch hohen Körper schlicht ein; der Kopf ist leicht gedreht, die Augen blicken fest und groß von der Höhe. Vermutlich sind diese Figuren in den Anfang der neunziger Jahre zu setzen.

Die Mostra führte auf Cozzarelli noch die Halbfigur eines Redentore in Terrakotta zurück (im Besitz von Luciani, Sa. Fiora,

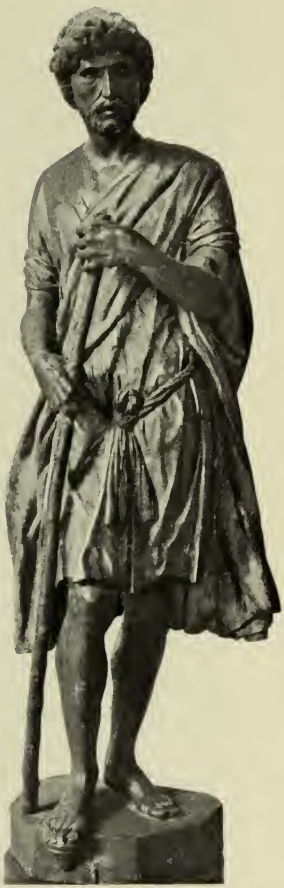


Abb. 126. Giacomo Cozzarelli: S. Cristoforo (das Kind fehlt). Holz, bemalt. Paris, Louvre.

VIII, 40). Der Abguß eines Madonnenreliefs aus dem Chiostro di Lecceto (XV, 27), der Cozzarelli genannt wurde, ist identisch mit dem Marmorrelief Berlin Nr. 164, das wir als eine Jugendarbeit Francesco di Giorgios ansprechen. Die ihm zugeschriebenen Bilder trugen diesen Namen nur infolge der Verwechslung mit Guido Cozzarelli.

In der Terra di Siena erwähnt Brogi nur die mir unbekannt gebliebene Terrakottastatue der Sa. Agata, lebensgroß, in der Pieve di S. Giovanni Battista in Corsano (Commune di Monteroni); als Maniera di Cozzarelli bezeichnet er eine S. Margherita in Terrakotta, lebensgroß, in S. Matteo e Margherita in Tufi (Commune delle Masse del Terzo di Citta), das oben erwähnte Marmorrelief in Lecceto, die Marmorhalbfigur eines Cristo morto in der Pieve di S. Francesco all' Alberino und

Abb. 127. Giacomo Cozzarelli: Sa. Lucia. Bemalter Ton. Siena, Sa. Lucia. (Eigene Aufnahme.)

Abb. 128. Giacomo Cozzarelli: S. Niccolò. Bemalter Ton.
Siena, Sa. Lucia. (Eigene Aufnahme.)

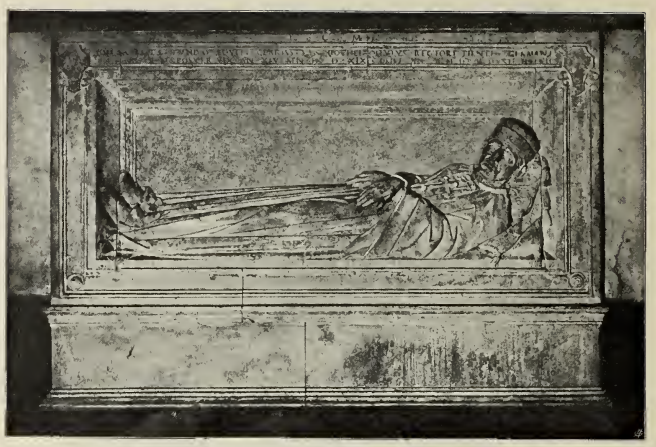


Abb. 129. Giacomo Cozzarelli: Grab des Giov. Batt. Tondi.
Siena, Scala.

ein Marmorrelief der Madonna mit dem Wappen der Familie Sansedoni und der rätselhaften Aufschrift: Bal. F. An. 1247 in der Cappella del Colle presso Annaiolo.

In Siena befindet sich ein Marmorgrab, das Bode mit Recht Cozzarelli zugeschrieben hat; es befindet sich im Atrium der Scala, unmittelbar links neben dem Portal. Der 1512 verstorbene Rektor des Hospitals Giambattista Tondi ist hier bestattet (Abb. 129). Die Disposition des ganz niedrig in Augenhöhe eingemauerten Grabmals ist die gleiche wie bei Neroccios Piccolomini- oder Urbanos Felici-Grab. Nur fehlen die Pilaster und die Dekoration des Rahmens beschränkt sich auf einige Profile, Wappen und Rundknöpfe. Alles ist so ruhig wie möglich gehalten, damit die Figur des Toten möglichst klar hervortrete. Sie ist nicht ohne Mängel; der Oberkörper ist zu kurz geraten und die Beugung ziemlich ungeschickt. Hart und fest liegen die Hände gekreuzt über

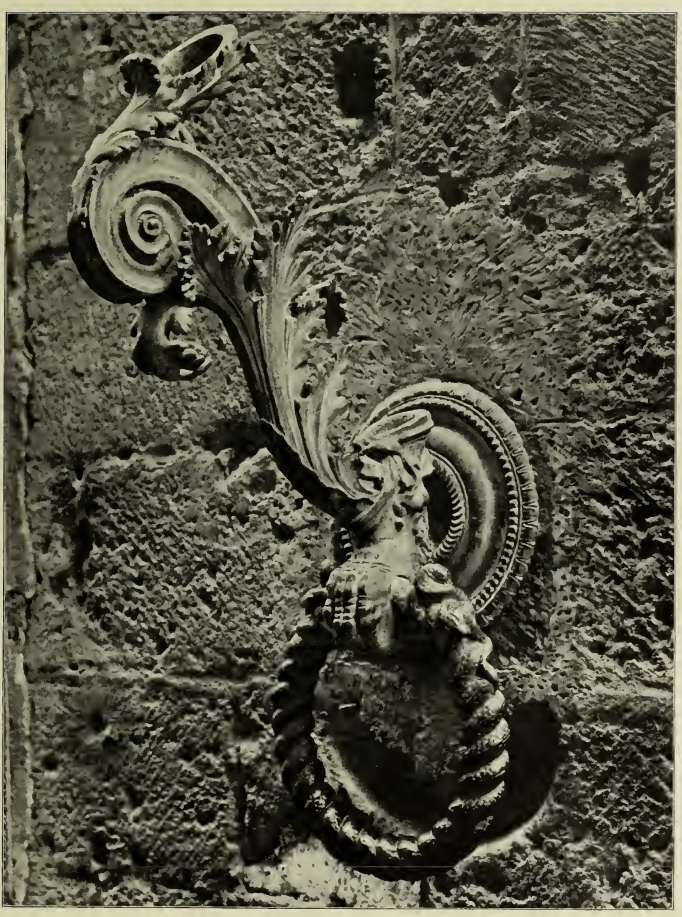


Abb. 130. Giacomo Cozzarelli: Fahnenhalter am Palazzo Petrucci. Siena.

der Brust; das Gesicht des erst 45jährigen Rektors ist dagegen sehr individuell. Man fühlt dieser Arbeit an, daß der Marmor Cozzarellis Eigenart nicht besonders entsprach; Ton und Bronze haben ihm mehr zugesagt. Prinzipiell wichtig ist hier aber, daß der dekorative Rahmenschmuck vollständig zurücktritt. Die Zeiten der munteren und vollen Dekoration sind vorbei; ein strengerer Stil konzentriert alle Bildung auf die Gestalt des Bestatteten, der ohne Beiwerk und Symbole aufgebahrt liegt.

Eine der populärsten Arbeiten Cozzarellis sind seine berühmten Fahnenhalter des Palazzo del Magnifico von 1508 (Abb. 130). Siena ist berühmt für diese porta-stendardo, porta-bandiera und überbietet darin Florenz bedeutend. In Florenz hat man sich meist mit dem Ring für die Pferde und dem Reif für die Fahnenstange und die Fackel begnügt und keine weiteren Verzierungen angebracht; der Palazzo Strozzi macht eine Ausnahme. Anders in Siena, Bologna und Venedig; haben die beiden letzten Städte besonders den Türklopfer entwickelt, so besitzt Siena den Vorrang in den Fahnenhaltern. Beim Palio und beim Fest der Heiligen Caterina schmücken noch heute die kleinen, kurzstieligen Banner der einzelnen Sestieri den Platz und die Kirche. Früher ließ jeder Edelmann, wenn er einen andern besuchen wollte, eine Wappenfahne voraustragen, die dann während des Besuches in die Bronzeringe außen am Hause gesteckt wurde und den Bürgern verriet, welcher Gast in diesem Hause weile. Denkt man sich dazu die prächtig aufgezäumten Pferde und die buntgalonierte Dienerschaft, die unter diesen Flaggen wartete und ihre Kurzweil trieb, so bietet sich ein frisch lebendiges Bild, zu dem die Rustica der Palastmauern den schönsten Hintergrund bildeten. Diese Fahnenhalter waren nun in der gotischen Zeit aus getriebenem Eisen und meist sehr grätig behandelt worden; ein gutes Beispiel bildet das Exemplar an der Piazza Postierla in Siena (s. Abb. 134 am Schluß des Kapitels). Ein schmales Band läuft an der Säule hoch, an die es mit breitem Ring angeschlossen ist; unten hat dieses Band den Halter für das Ende des Fahnenstieles; dicke gedrehte Bronzetaue halten dann den zweiten weiter vorragenden Ring; oben springt von dem Band ein

Schlangenhaupt ab, auf hohem Hals mit Flügeln. Alles an diesem Gerät ist Leben und Tätigkeit, Umklammern und Anfauchen, in echt gotischer Leidenschaft. Ein zweites gutes Beispiel bietet der Flaggenhalter am

Abb. 131. Fahnenhalter. Siena, Palazzo Grisoli.

Palazzo Grisoli (Abb. 131) in Gestalt eines Greifen, der mit den Krallen den eisernen Reif hält, in schärfster Silhouette, mit steil gestellten Flügeln. Dem sich vorstreckenden Kopf mit dem spitzen, scharfen

Schnabel sind kühn Ohren aufgesetzt; dagegen fehlt der Hinterleib. Auch hier ist alles zur schärfsten rissigsten Form herausgetrieben. Wie ruhig, schwer und verhalten wirkt daneben Cozzarellis Gebilde! Ein antikisierender, dreifach profilierter Bronzeteller schließt sich fest an die Wand; aus dessen Mitte kommt eine mächtige Greifenkralle hervor, die die schweren Windungen des Schlangenringes umklammert; die Köpfe der Schlangen zischen neben der Kralle hervor. Mit stolzer Flammenfülle schlägt dann aus der Kralle nach oben ein großes Akanthusblatt heraus, das auf seiner Krone eine Volute trägt; der Stiel der Fahne liegt nun nicht mehr vor, sondern hinter den Trägern, die auf diese Weise das Holz des Fahnenstiels verdecken. Die Tätigkeit, die Energie, mit der dieses Gerät handelt, ist keine geringere, als bei den oben genannten gotischen Stücken; aber alles gibt sich gelassener und mit einer Kraft, die geballter ist. Die Formensprache erinnert an Verrocchios Medici-Grabmal. Auch der Hintergrund wirkt mit; es sind nicht mehr, wie sonst meist in Siena, die kleinen zahmen roten Backsteine, sondern die Tuffquadern der Rustikablöcke, deren rissiges stark schattendes Muster ausgezeichnet zu den blanken festen Bronzeformen steht.

Die in der Osservanza von Francesco di Giorgio mit so viel Glück vollzogene Einordnung einer Tongruppe in eine große von Pilastern umrahmte Nische hat auch Cozzarelli übernommen, um eine bis dahin der gemalten Bildtafel vorbehaltene empyräische Komposition im Tonrelief zu binden und zu bewältigen. Das Thema der Assunta ist neben dem der Maestà das Lieblingsmotiv der sieneser Maler gewesen; es gibt kaum einen der Quattrocentisten, der es nicht ein- oder mehreremal gemalt hätte. Man braucht nur an Taddeo di Bartolo, Giovanni di Paolo, Sassetta, Vecchietta, Girolamo di Benvenuto zu denken, deren Tafeln in Montepulciano, Asciano, Pienza, Berlin usw. in immer neuer Weise, wenn auch auf Grund eines festen Schemas den Aufstieg der frömmsten Frau in die ewigen Sphären darstellen. Die Poesie dieser von englischen Tönen durchjubelten Feierstunde entsprach der sieneser Lichtmystik viel besser als das einfache, in Florenz bevorzugte Präsenzbild der auf Erden thronenden, von

Abb. 132. Giacomo Cozzarelli: Assunta-Relief. Siena, Capp. del Diavolo.

Heiligen umstellten Madonna. Diese Komposition findet sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts; Matteo di Giovannis Tafel für S. Eugenio bei Siena, heute in der London National Gallery (Nr. 1155), ist eine der letzten derartigen Tafeln; und auch die große Berliner Tafel, die früher auf Sano di Pietro zurückgeführt wurde, wahrscheinlich aber erst

von Girolamo di Benvenuto gemalt ist, mag erst um 1490 entstanden sein. Am stärksten aber bewies das Thema seine Lebenskraft dadurch, daß es sogar einen florentiner Plastiker, Andrea della Robbia, bezwang, der in seiner Altartafel der Osservanza die erste empyräische Szene modellierte und dabei inne wurde, daß das flackernde Spiel der tanzenden Lichter, die auf seinen blanken Tafeln huschend springen, zu der zartseligen Stimmung der Sphärenvisionen besonders gut passe. Vielleicht ist Cozzarelli von Andreas Krönungstafel beeinflußt worden; jedenfalls haben wir auch von ihm eine Assunta in gebranntem Ton, das große Relief in der Cappella del Diavolo vor Porta Camollia (Abb. 132), das in den neunziger Jahren des Jahrhunderts entstanden sein muß. Das große Relief ist auffallend schlicht komponiert. Maria, auf Wolken sitzend, schwebt in der Höhe, wo zwei Engel sie krönen; Posaunen, Harfen, Triangeln, Tamburine, Flöten, Becken und Orgeln werden von 23 Engeln gespielt, während ebensoviel Engel die Mandorla bilden oder umschweben. Zu diesen 49 Figuren kommen nun noch die beiden am blühenden Grabe knienden Heiligen Thomas (?, der Gürtel fehlt) und Hieronymus, jener jung mit langen Locken, dieser halbnackt, mit Buch und Stein, neben ihm ein drohender Löwenkopf. Wir kennen beide Figuren aus Francescos Arbeiten, die junge aus der Opera des Doms, den Hieronymus aus So. Spirito, beide hier freilich auf das Relief reduziert. Das Ganze wirkt nicht so intim wie Francescos Pietà; das Thema verlangt die eine festliche Note, die nicht durch Menschliches, Allzumenschliches bedrängt werden darf. Auch macht sich hier das Liturgische viel stärker geltend.[1])

In diesem Zusammenhang möge nun auch die einzige sienesische Porträtbüste erwähnt werden, die wir aus dem Quattrocento kennen; sie befindet sich im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, wo sie als Federighis Arbeit bezeichnet ist (Abb. 133). Von dem florentiner Typus,

1) Andrea della Robbia hat in der glasierten Altartafel für Foiano (Abbildung in Schubring, Luca della Robbia, S. 101, Abb. 110) Cozzarellis Schema mit einigen Abweichungen benutzt.

Abb. 133. Giacomo Cozzarelli: Weibliche Büste. Marmor.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

den etwa Desiderios Marietta Strozzi oder die von einem andern Florentiner gearbeitete „Prinzessin von Urbino“ in Berlin darstellen, weicht diese Büste zunächst darin ab, daß die Dargestellte viel älter ist; ferner daß der Abschluß nach unten nicht bis zum Gürtel, sondern nur bis zu den Brüsten geht. Ein feines, vielgefältetes Tuch deckt die Büste und läßt den schmucklosen, kräftigen, aber niedrigen Hals frei; Schulterbänder liegen auf dem Mieder, die den Rock zu tragen haben. Das Gesicht zeigt lauter sehr intime Bildungen; die unregelmäßigen Augenbrauen, die individuelle Nase und der etwas gewaltsam geschlossene, sehr scharf gezeichnete Mund haften sofort im Gedächtnis. Die Arbeit ist an dem Hinterkopf und dem obersten Haarwulst nur sehr flüchtig; vermutlich stand die Büste hoch. Die Rückseite ist hohl, nur ein Zapfen sorgt für den festen Stand. Wir haben von Cozzarelli nur eine einzige Marmorarbeit: das Grabmal Tondi, und dies bietet zu wenig Vergleichungspunkte, obwohl die Einzelheiten nicht schlecht stimmen. In jedem Fall

aber gehört die Büste erst in das Ende des Quattrocento und u. E. nicht der Richtung Federighis an. Für Cozzarelli spricht vor allem die persönliche Bildung des Gesichts.[1])

1) Das ovale Marmorrelief mit dem Kopf eines nach links blickenden Mannes in Berlin, das hier die Unterschrift: „Richtung Federighis“ trägt, halten wir nicht für sienesisch, sondern eher für eine Arbeit Matteo Civitalis.

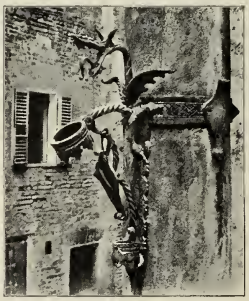


Abb. 134. Fahnenhalter, ferro battuto.
Siena, Piazza Postierla.

X

LORENZO DI MARIANO (MARRINA),

geb. 1476, gest. 1534.

MARRINA war, wie oben schon erwähnt wurde, ein Schüler Giovanni di Stefanos. Er ist (Mil. III, 77) am 11. August 1476 als der Sohn eines Goldschmieds geboren und hat bei Giovanni vor allem jenes Geschick für dekorative Zierfülle und starke Auflockerung der ornamentalen Teile erworben, das Giovanni in den Kränzen des Caterina-Tabernakels, des Bianchi-Tabernakels und an den Portalsäulen des sieneser Doms bekundet hat. Marrina bleibt aber ebenso wie Federighi ausschließlich beim Marmor. Sein Lehrer muß bald nach 1500 gestorben sein; Marrina scheint sein Erbe angetreten zu haben. Schon 1504 wird ihm ein großer selbständiger Auftrag für die Marmorausschmückung der Cappella S. Andrea in S. Francesco in Siena zuteil. Leider ist dieser Altar, der dem in der Fontegiusta ähnlich gewesen sein wird, nicht erhalten; wir lassen daher die alte Beschreibung folgen. Der ganze Altar dieser von Giacomo Piccolomini gestifteten Kapelle sollte ebenso wie die Predella von marmo nostrano sein; una tavola in sul decto altare tucta di marmi carraresi e nostrani mischi, e con l'armecte e base e capitelli di marmi nostrani mischi, e con figure di rilievo, e altri lavori d'intaglio e armi intaglati, tucte di marmo carrarese in nella forma. Auch der arco und l'ornamento di decta cappella soll ganz aus Marmor von Lorenzo ausgeführt werden, der dafür 900 Fiorini erhalten soll, fünfzig sofort, um zu beginnen, hundert, wenn Marrina nach Carrara geht, um die

Abb. 135. Lorenzo Marrina:
Detail vom Altar der Fontegiusta in Siena.

Steine zu brechen. Nicht weniger als zwei Bände voll Zeichnungen hat Marrina vorlegen müssen; sicher hat er auch ein Modell eingereicht. Man sieht, es handelt sich um einen großen Auftrag; die Preise sind freilich wesentlich niedriger als z. B. bei Francesco di Giorgio. Leider ist diese Kapelle wie so viel Kostbarstes durch den großen Brand von 1655 zerstört, der uns um das Pantheon Sienas gebracht hat, das vielleicht dem Gräberschmuck Sa. Croces in Florenz nicht nachstand. Marrina arbeitet an dieser Kapelle noch 1507, denn damals brach (Mil. III, 34) ein Streit mit seinem Gehilfen Battista di Simone aus, der durchaus zugunsten Marrinas entschieden wurde. Ob die Forderungen, die Marrina 1509 (Mil. II, 339) an die Erben Giacomo Piccolominis stellte, sich auf diese Arbeiten oder auf die Kapitelle des Palazzo Piccolomini bezogen, läßt sich aus den Worten Milanesis nicht ersehen.

Noch früher als der Altar für diese Kapelle liegt ein Auftrag der Compagnia di S. Girolamo 1501/2, von dem Mil. IV, 411 berichtet. Im Jahre 1515 streiten sich Marrina und die Compagnia di Fontegiusta di Siena um die Bezahlung des 1509 gegebenen Auftrages, eines großen Marmoraltars für die „Fontegiusta“ dieser Kirche. Nach der Aufschrift am Altar selber ist dieser erst 1517, also nach achtjähriger Arbeit vollendet. Es handelte sich um ein ähnliches Tabernakel, wie es Giovanni di Stefano 40 Jahre früher für das Haupt der Heiligen Caterina anzufertigen hatte. Aber ein anspruchsvollerer Geschmack forderte diesmal größeren Prunk, zumal dies Tabernakel nicht in die Tiefe einer Seitenkapelle, sondern an eine Frontwand zu stehen kam (Abb. 135 u. 136). Marrina errichtete einen Tempietto auf doppelten überreich dekorierten Pilastern an der Rückwand und zwei vorgestellten starken, farbigen Säulen; darüber ein üppiger, breiter Fries mit Fruchtschalen, Greifen, Fackeln und Blättern; in der Höhe schweres Konsolengebälk und im Giebel die IHS-Scheibe, von Putten gehalten. Die Kapitelle sind überreich und fast bizarr in der ganz lockeren Behand-

Abb. 136. Lorenzo Marrina:
Detail vom Altar der Fontegiusta in Siena.

lung der auf Greifen tanzenden und musizierenden Putten. Das mit so starkem Dekor gerahmte Innenfeld ist wesentlich ruhiger; es zeigt eine auf Pilastern ruhende Archivolte; darin unten die Öffnung für die Fontegiusta, darüber auf kleinen Säulen der Sarkophag und das große feierliche Relief der Pietà. Auf der Scheitelkonsole kniet ein kleiner Putto, während Genien seitlich schweben. Als Ganzes ist dieses Tabernakel das reichste, das Siena besitzt, und das stolze Distichon ist wohl verständlich, das über dem heiligen Wasser angebracht ist:

Hic requies tranquilla salus, hic dulce levamen
Hic est spes miseris praesidiumque reis.

Wenn auch die architektonische Reinheit des Aufbaues, namentlich im Vergleich mit florentiner Leistungen, etwas verschleiert ist, so muß doch die Feinheit, Fülle und Sauberkeit des Dekors die größte Bewunderung erregen. In Florenz gibt Giovanni della Robbia etwa gleichzeitig (1497) in seinem Sakristeibrunnen in Sa. Maria novella ebenfalls einen fons vivus, wobei Marmor, Majolika und Malerei zusammenwirken zu einem munteren, blitzenden Wasserbild. Der Sienese gibt nicht den sichtbaren, munteren, sprudelnden Quell, sondern schließt das Geheimnis des Wunderwassers ab. Aber auch er bezieht den Aufbau des Tabernakels auf die Quelle; in sie fließt das Blut der Wunden des Gekreuzigten. Weiß und Gold herrschen fast allein; nur die drei geflammten bunten Marmorplatten des Sarkophags bringen noch andere Töne dazu. Auf eine Materialmischung, wie sie die florentiner Kunst in den Zeiten nach 1460 liebt — das reichste Beispiel ist die Portugalkapelle in S. Miniato — hat sich Siena nie eingelassen. Trotz der hochentwickelten Majolika-Töpferei, über die Siena verfügte, hat man die Glasur im Sinne der Robbia zur Architektur-Dekoration nie verwandt.

Bei diesem Tabernakel hat nach Mil. IV, 410 ein Florentiner, Michele Cioli aus Settignano, mitgearbeitet.

Nicht wesentlich jünger[1]) scheint die urkundlich für Marrina nicht gesicherte Umrahmung des Portals der Libreria des Domes (Abb. 137)

1) Der Katalog der Mostra gibt das Jahr 1504 an, ohne Angabe der Quelle.

Abb. 137. Lorenzo Marrina: Türwand der Libreria im sieneser Dom.

zu sein; einen zeitlichen Anhalt gibt die 1497 erfolgte Bezahlung der Bronzetüren an Antonio Ormanni, die diesen Raum verschließen; auch ist es nicht wahrscheinlich, daß der Innenschmuck dieses abgeschlossenen

Abb. 138. Antonio Federighi: Sockel an der Fassade der Taufkapelle im sieneser Dom.

Raumes (Pintoricchios Fresken sind 1503—1508) vor der Vollendung der Schauseite der Kapelle nach dem Innern des Doms zu begonnen ist. Auch hier sind die Ornamente der Pilaster und Friese reich, aber flacher

als in der Fontegiusta, und die Einzelheiten bedrängen sich nicht. Die Putten und der Kranz um das Piccolominiwappen gehören noch dem Typus Giovanni di Stefanos an. Als Emblem erscheint rechts und links neben dem oberen Bogen zweimal die sieneser Lupa. Ganz besonders reizvoll ist das Spiel der Putten mit den Hippokampen auf dem Fries.

Abb. 139. Antonio Federighi: Sockel an der Fassade der Taufkapelle im sieneser Dom.

Vielleicht ist Marrina auch an der Fassade der Cappella di San Giovanni des Doms beteiligt, aber als ganz junger Mann und nur als untergeordneter Gehilfe. Denn diese Fassade war, als Marrina 14jährig bei Giovanni als Schüler eintrat, schon in Angriff genommen. Sie wird ebenso wie die Architektur der ganzen Kapelle von Giovanni di Stefano stammen. Die schönen Reliefs am Sockel der Säulen (Abb. 138 u. 139) dürften eine Arbeit Federighis sein. Bargalli-Petruccis Meinung, daß sie antik seien (Rassegna senese II, 18 ff.), ist abzulehnen.

Ein Marmorrahmen umgibt das Bild Beccafumis in S. Martino von 1522, in der dritten Kapelle links; das Dokument Mil. III, 76 verbürgt

Marrinas Autorschaft. Hier ist der Dekor lange nicht so reich und üppig, wie in der Fontegiusta; die Pilaster zeigen ein Ornament, das zwischen dem alten Kandelaberornament und den moderneren Grottesken liegt. Interessant sind die antikisierenden Genien neben dem Bogen, bedeutend freier als die Engel über der Pietà der Fontegiusta.

Eine einzige Terrakottabüste ist von Marrinas Hand erhalten; es ist (Mil. IV, 462) die in der Contrada des Drago im Wandschrein verschlossene, 1517 datierte Terrakottabüste der Heiligen Caterina (Abb. 140), keine hervorragende Arbeit, aber interessant durch den Vergleich mit Giovanni di Stefanos feiner, etwa 50 Jahre jüngeren Marmorbüste. Schon das Material begünstigt einen stärkeren sviluppo der Formen. Lose liegt das helle Kopftuch um das edelruhige Gesicht; die breiten Mantelfalten bilden die Rahmung der Mitte, wo die stigmatisierten Hände mit dem großen Buch liegen. Verrocchio hatte bei seiner Marmorbüste Lucrezia Donatis im florentiner Bargello die Hände mit abgebildet, weil sie für die schönsten in Florenz galten; Marrina gibt die Hände um der heiligen Wunden willen. Echt sienesisch ist wieder die graziöse Beugung des Kopfes, die lebendige Neigung des Oberkörpers. Aber die Formen passen zu diesen Wonnen der Ekstase nicht mehr; aus dem vergeistigten durchglühten Geschöpf Giovannis ist beim Schüler eine bürgerliche, beruhigte Erscheinung geworden. Das Stück steht den größten Teil des Jahres in einem Wandschrank versteckt; ich habe es nie im Kerzenlicht und zwischen Altargeräten wirksam gesehen. Der Künstler bekam 15 Lire für die Arbeit.

Diese Büste ist nach Mil. III, 77 ursprünglich für die Lünette des Tores des jetzt unterdrückten Convento del Paradiso gearbeitet; für dies Kloster machte er auch im Jahre 1521 (Mil. IV, 424) die Annunziata coll' angelo in terracotta. Leider sind diese Büsten — um solche handelte es sich — nicht erhalten. Aber wir haben eine andere Verkündigungsgruppe in ganzen Figuren aus Holz, die hier zu nennen ist. Es befinden sich in der Misericordia bei S. Martino zwei Verkündigungsfiguren (Abb. 141 u. 142), deren Stil deutlich auf die späte Zeit um

Abb. 140. Lorenzo Marrina: Tonbüste der Sa. Caterina. Bemalt. Siena, Contrada del Drago.

Abb. 141. Lorenzo Marrina: Verkündigungsengel. Holz, bemalt. Siena, Oratorio della Misericordia.

oder nach 1500 weist. Sie unterscheiden sich sehr entschieden von all den früher besprochenen Stücken; auch die Gruppe von Neroccio in den Regie scuole gehört noch einer wesentlich früheren Kunst an. Der Naturalismus in der Gewandbehandlung, die resolute Beugung des linken Knies, die vom Körper gelösten Arme sind Züge, welche die späte Datierung erzwingen. Das Gesicht des Engels hat etwas Michelangeleskes. Sehr lebendig ist die Bewegung dieser vorschreitenden Gestalt, bei der der Oberkörper leicht zurückfällt. Bei Maria fehlt das sonst hier stets gezeigte Buch. Die offenen Finger der linken Hand sprechen mehr Erstaunen als Schrecken. Auffällig ist der frei vom linken Ellbogen herabhängende Gewandzipfel. Die Bemalung ist gut erhalten.

Milanesi (III, 77) erwähnt, daß Marrina 1506 capomaestro des Domes wird, 1507 Elisabetta Bertini heiratete, die ihm vier Söhne und eine

Tochter schenkte; der jüngste Sohn, Giacomo, wird orefice. 1523 ist von einem Schiedsgericht die Rede, in dem Marrina Arbeiten des Cozzarelli-schülers Giovanni Andrea für den Dom abschätzt. 1534 ist Marrina gestorben. 1539 machen seine Erben Anspruch auf Bezahlung für eine Marmorbank, die Marrina für das Casino de' Nobili resp. die Uffizialen der Mercanzia gearbeitet habe. Milanesi (III, 137) hält diese Bank für identisch mit der linken im Atrium des Casino stehenden Bank, die aber nachweislich etwa 100 Jahre früher (1462) von Urbano da Cortona gearbeitet wurde. An dem Altar, den Kardinal Francesco di Nanni Todeschini, ein Neffe Pius' II. stiftete und den Andrea Bregno 1481—85 nur zum Teil zu Ende führte, ist Marrina, der doch sonst so viel für die Piccolomini gearbeitet hat, nicht beteiligt; ebensowenig am Sgraffitto des Dompaviments. Dagegen hat er

Abb. 142. Lorenzo Marrina: Maria. Holz, bemalt.
Aus der Verkündigungsgruppe im Oratorio della Misericordia. Siena.

die Kapitelle zum Palazzo Piccolomini, heute del Governo, gemeißelt, deren Bezahlung er (Mil. II, 339) 1509 von den Erben Giacomo Piccolominis verlangt. Die schöne Synagogenbank des Berliner Kunstgewerbemuseums, die ursprünglich wohl als trono für einen sieneser Palast gearbeitet wurde, hat Bode (Ital. Hausmöbel der Renaissance, p. 20) mit Recht „im Charakter des Lorenzo Marrina“ genannt.

XI

ZUSAMMENFASSENDES.

DIE sieneser Skulptur im Quattrocento bietet nicht die Vielseitigkeit, Ausdruckskraft und Ideenfülle, die wir in der florentiner Plastik dieser Zeit finden. Verglichen aber mit der Bildnerei in den anderen Kunst- und Geisteszentren Italiens steht Sienas Plastik über dem sonstigen Durchschnitt. Weder die Lombardei noch Venedig, weder Rom noch Neapel hat hier Gleichwertiges anzubieten; die einzigen Plätze, an denen eine reichere Entfaltung plastischer Gedanken damals sonst noch verfolgt werden kann, Urbino, Perugia und Rimini, verdanken ihre besten Sachen florentiner und sieneser Künstlern. Das indigene Gefühl für die Kunst des Steines, das das alte Etruskerland in der Antike wie in der Renaissance auf seinem felsigen Boden großgezogen hat, entwickelte zuerst in Pisa, dann in Florenz diese eigenartige Kunst, die Körper und Kraft, Beharrung und Energie, Bleibendes und Momentanes dem Stein entlockt und die tote Masse zum höchsten Ausdruck geistiger Energien zwingt. Auch Siena nimmt im Ducento und Trecento an dieser Entwicklung teil, läßt sich dann aber von dem Zauber der Farbe stärker ergreifen, als Florenz, wo die Einzelform stets das Hauptinteresse bildet und der malerische Einklang im gemalten Bild nur von Filippo Lippi und dann später von Leonardo und Andrea del Sarto erreicht wird. Das alte Spiel der Gegensätze mag mit wirksam gewesen sein, wenn man in der strengen, steilen Bergstadt den milderen Zauber künstlerischer Mysterien inniger zu suchen sich mühte als in der Blumenstadt, die in der prangen-

den Ebene des Arno liegt. Ruht hier der Schwerpunkt der Darstellungen auf der Lebensfülle und Gesundheit Leibes und der Seele, betont man hier im Bild den architektonischen Aufbau und die klare Plastik der einzelnen Figur, so spricht in Siena die Darstellung des Räumlichen und der Einklang der Figuren mit diesem Raum am vernehmlichsten. Auch ist die Psyche dieser Bilder eher zart als stark; nicht die Männer, sondern die Frauen sind die Träger der Stimmung, und gern steigert man den Zauber junger Frauenwangen durch den Kontrast mit alten, bärtigen, drohenden Männergesichtern. Es genügt, daß diese heiligen Figuren da sind, leuchten und blicken — denn nicht der Alltag und sein Handeln, sondern ein schöneres Traumland mit leiserer Rhythmik des Lebens wird hier geschildert. Romantik charakterisiert schon die sieneser Kunst des Trecento und namentlich Simone Martini war ein Märchenchronist, der die heiligen Ritterlegenden nicht wie in Florenz in der Wirklichkeit, sondern im Zauberlande spielen ließ, dessen Bewohner bald den alten Römern ähneln, bald den Scharen der Troubadours entnommen scheinen. Schon hier hebt die Antike leise ihr schönes Haupt wieder und sättigt die Kunst einer Stadt, deren Wahrzeichen dasselbe wie das der ewigen Stadt ist. Hier wie in Pisa, Orvieto, Bologna, Mailand war der Bau der Kathedrale die hohe Schule des Marmors und des Meißels, in der sich innerhalb einer länger als anderthalbjahrhundertjährigen Schulung eine höchste Geschicklichkeit im Dekorativen entfaltete. Aber diese großen Bauepochen der Dome hatten auch ihre hemmende Kraft; selten geht aus diesen Zechen ein Großplastiker hervor, meist hält der Architekt die „picchiapietra“ in seinem geistigen Bann. Florenz' Dombau ist erst zu einer Zeit entstanden, als die straffe Organisation der mittelalterlichen Hütten schon gelockert war und der plastische Schmuck an selbständige Künstler vergeben wurde. Dagegen wird in Siena zunächst alle Kraft an die äußere Ausschmückung des Domes gewandt und als diese Fassade vollendet ist, geht man an das Dompaviment im Inneren, bei dem die persönliche Kunst ebenfalls von dem System und der Technik stark gefesselt wird. Erst allmählich bieten sich den Künstlern intimere

Aufträge bei dem Innenschmuck einzelner Kapellen an, der eine selbständigere Gestaltung erfordert. Es ist bezeichnend, daß Quercia an der Ausschmückung des Domes überhaupt nicht beteiligt ist, abgesehen von seinen Arbeiten für das Baptisterium. Die beiden bedeutendsten Künstler Sienas im Quattrocento, Quercia und Francesco di Giorgio, haben einen großen Teil ihrer Arbeit an auswärtige Aufträge verwandt.

Neben dem Dom kommen als Hauptauftraggeber die Kommune, die Scala, die Bettelordenkirchen und die kleineren Kongregationen in Betracht. Die Kommune konzentriert ihre Aufträge fast ganz auf die Ausschmückung des Palazzo pubblico und des daran liegenden Campo; Aufträge, die darüber hinausgehen, beziehen sich fast durchweg auf fortifikatorische oder sanitäre Anlagen. Auch die zur Kommune zu rechnenden Zünfte entwickeln lange nicht den Ehrgeiz wie die florentiner Verbände. Man vergleiche nur die Loggia der Mercanzia in Siena mit Or San Michele in Florenz! Vor allem aber fehlt in Siena bis zum Eintritt Pandolfo Petruccis in die Verwaltung (1487) die persönliche, treibende Kraft, welche schlummernden Willen weckt und der zögernden Menge den Beifall ablockt — weder die Tyrannis des Schwertes noch die Friedenspolitik der Finanzmänner hat in Siena große Leistungen gefordert oder durchgesetzt. Es gab zwar einen Augenblick, in welchem Siena eine Persönlichkeit besaß, von der es eine lebhaftere Rhythmik seiner schleppenden Stunden erhoffen konnte — das war der Tag, an dem der Sienese Eneas Piccolomini zum Papst Pius II. erhoben wurde. Aber nicht Siena, sondern Corsignano war die Stadt, die der Wille und die Gunst dieses Fürsten belebte. Die schweren Kämpfe mit Florenz endeten 1480 zwar nicht mit einer Niederlage; aber das faktische Übergewicht gewann doch Lorenzo magnifico. Das Pontifikat Pius' III. war zu kurz, um Siena irgendwelche Vorteile zu bringen. Der Tod Pandolfo Petruccis, 21. Mai 1512, bedeutet das Ende Sienas als selbständiger Stadtgröße; und die Inschrift auf dem Grabe Pandolfos:

Ut sua posteritas secum requiesceret, Urnam
Hanc sibi Pandulphus jussit esse suam

läßt sich leicht dahin auslegen, daß nicht nur die leibliche Nachkommenschaft, sondern die Zukunft der ganzen Stadt in dieser Urne ruhe.

Aus Gründen, die im Verlauf der Darstellung mehrfach erörtert wurden, ist die quattrocentistische Kunst Sienas, sowohl die Malerei wie die Plastik, bisher nicht zu der Anerkennung gelangt, die sie verdient Die Malerei ist seit einigen Jahren von der Berenson-Schule eifrig und mit Glück untersucht worden; bot doch die Mostra ganz besonders viel bisher übersehenes Material an. Von Taddeo di Bartolo an führt eine ununterbrochene Reihe eigenartiger, persönlicher Meister durch das Jahrhundert, deren Leistungen zwar nicht so sehr Pionierübungen im Sinne der Florentiner sind, wohl aber immer neue und feinere Variationen der alten Motive vortragen. Es läßt sich die Malerschule Sienas am ehesten mit der Venedigs, außerhalb Italiens mit der Cölns vergleichen. Das Neue ist hier nicht an und für sich wertvoll; die Sienesen haben in der Entwicklung des Madonnenbildes, der Assunta- und Krönungsdarstellungen Reize erobert, die sonst in Italien nicht wieder gefunden werden. Der letzte und vielleicht raffinierteste dieser poetischen Maler ist wohl Benvenuto di Giovanni, neben dem der ältere Sassetta jetzt mit Recht immer höher geschätzt wird. Selbständige Männer waren auch Domenico di Bartolo, der Begründer der sieneser Architekturmalerei, Giovanni di Paolo, einer der ersten Freilichtmaler, und Matteo di Giovanni, der in ganz eigenartiger Weise umbrische und sienesische Gedanken miteinander verbindet. Versagt blieb der Schule der Sinn für das Dramatische. Passions- und Märtyrerbilder treten deshalb auffallend zurück, die Themata der Fioretti dominieren. Die beiden Lokalheiligen Sienas, Sa. Caterina und S. Bernardino, geben die Richtung des Gefühls an, das der Ekstase und der Mystik sich zuwendet.

Von dieser Malerschule zweigen nun eine Reihe von Künstlern ab, die als Malerplastiker eine eigentümliche Mischkunst anbieten. Es sind das vor allem Vecchietta, Neroccio und Francesco di Giorgio. Der erste endet als reiner Plastiker in der Bronze; der zweite bleibt trotz seiner Arbeiten in Holz und Stein durchaus Maler; der dritte hat seinen

Schwerpunkt in der Architektur. Genuine Plastiker sind, außer Quercia, Federighi, Giovanni di Stefano, Giacomo Cozzarelli und Marrina. Dies sind die Meister der prächtigen, schimmernden Dekoration. Entscheidend wurde für Sienas Plastik die Anwesenheit Donatellos 1457. Damals hat Vecchietta seinen Stoß bekommen; bei Francesco di Giorgio und Cozzarelli spüren wir noch die Wirkung. Den klaren plastischen Stil vertritt zuerst Giovanni di Stefano, der sich in mancher Hinsicht Verrocchio vergleichen läßt.

Die Nähe von Carrara und der Dombau hat die Plastiker zunächst auf den Marmor gewiesen, dem der größte unter ihnen, Quercia, abgesehen von dem florentiner Konkurrenzrelief und dem sieneser Zachariasrelief ausschließlich sich ergab. Federighi, Giovanni di Stefano und Marrina bleiben in den gleichen Grenzen. Aber schon am Anfang des Jahrhunderts stehen neben den marmorarii die Sieneser orafi in hohem Ansehen, ihre Gold- und Silberkunst, ihre Geschicklichkeit in der Bronze und dem Email wird weit gerühmt und übertrifft alles Florentinische bedeutend. Der fünfte Saal der Mostra, in dem die oreficeria maggiore ausgestellt war, enthielt die größten Prachtstücke, die zum großen Teil noch aus dem 14. Jahrhundert stammten, so die herrlichen Reliquiare des Santuccio, von Laudo di Pietro 1340 gearbeitet, dann die Arbeiten des Ugolino di Vieri und des Viva di Laudo. Aus dem 15. Jahrhundert waren Gabriello d'Antonio di Lorenzo (1470), Goro di ser Neroccii (um 1430), Francesco d'Antonio (1453 und 1467) mit goldenen smaltierten Reliquiarien vertreten. Im Anschluß an diese oreficeria entwickelte sich in Siena eine Gußhütte, die namentlich nach der technischen Seite hin Vollendetes geschaffen hat, Arbeiten, die in bezug auf den Guß selbst die Leistungen der paduaner Hütte überbieten. Die Hauptleistung ist das große Ciborium mit den Engeln auf dem Hochaltar des Doms, an dem über 40 Jahre gearbeitet wurde; neben diesem tritt selbst Benedetto da Maianos viel gerühmtes Marmorciborium in S. Domenico zurück. Auch in der Kleinbronze, in der Statuette und den Geräten, liefert diese Hütte Ausgezeichnetes; die Statuetten am Taufbrunnen in S. Giovanni (Tugen-

den und Putti) verbürgen uns, daß derartige Bronzefiguren in Siena auch sonst gearbeitet worden sind. Die Forschung hat bisher die Mehrzahl der erhaltenen Bronzestatuetten auf florentiner und paduaner oder venezianer Meister zurückgeführt. Ganz vereinzelt hat man, wie z. B. für die Statuette der nackten Kleopatra mit der Schlange in Berlin, Siena als Heimat angenommen. Das große Bronzewerk, das W. Bode soeben erscheinen läßt, wird auf diesem viel umstrittenen Gebiet manche Klärung bringen. Von den Berliner Stücken möchte ich wenigstens die Statuette der nackten geflügelten Kerzenträgerin, die hier Donatello zugeschrieben wird, als eine Arbeit der sienesischen Kunst ansprechen (Abb. 143). Für Donatello scheint mir die Bewegung zu elastisch und die Silhouette zu lebhaft entwickelt. Auch ist, soviel ich weiß, in Florenz der Engel, in welcher Form auch immer er auftritt, stets männlich, während in Siena, bei Turini und Vecchietta, bei Giovanni di Stefano und Francesco di Giorgio stets Engelmädchen vorkommen. Diese Leuchterfigur, deren Nacktheit so drastisch wirkt, erscheint wie die profane Schwester der kirchlichen und deshalb bekleideten Leuchterträgerinnen des sieneser Ciboriums, ist aber wohl wesentlich älter.

Leider fehlt es an der eigentlichen Großplastik in der Bronze. Wir haben keine sieneser Bronzetür mit figürlichem Schmuck; die einzige Bronzetür, die der Dom besitzt, ist die Seitentür Antonio Ormannis an der Libreria von 1497. Es fehlt ferner die große Bronzefigur — will man nicht die Lupa Giovanni Turinis hierher rechnen und die Grabfigur des Soccino von Vecchietta. Im Grabmal steht Siena weit hinter Florenz zurück, namentlich was die architektonische Entwicklung dieses Stückes betrifft. In Florenz hätte man am Ende des Jahrhunderts eine Arbeit wie das Grabmal Tondi von Cozzarelli nicht mehr akzeptiert. Es fehlt auch die Renaissancekanzel und das große Renaissance-Lavabò. Dagegen besitzt Siena in dem Tabernakel Giovanni di Stefanos in S. Domenico eine Meisterleistung, deren dekorative schimmernde Schönheit von den besten florentiner Leistungen nicht erreicht wird. Am Arno arbeitete man kühler und bewußter; die Verhältnisse sind reiner, die Wirkungen

Abb. 143. Weibliche Leuchterfigur. Bronze. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

präziser. Dafür hat aber Siena die lockere malerische Fülle entwickelt, die verschwenderisch sich ausbreitet und das Heilige in Reichtum bettet. Den Gipfel dieser dekorativen Fülle erreicht Marrina in dem Altar der Fontegiusta; sein leider verlorener Piccolomini-Altar in S. Francesco muß ebenfalls sehr reich gewesen sein und hatte kaum den Vergleich mit dem Piccolomini-Altar in Monteoliveto in Neapel von A. Rossellino zu scheuen.

Eine Niete bietet Siena auf dem Gebiet der Porträtplastik. Wir finden das Porträt ja bei einigen Grabmälern, wir haben eine Bronzebüste von Francesco di Giorgio und eine Marmorbüste von Cozzarelli. Aber was bedeuten diese versprengten Stücke neben dem Wald von florentiner Porträtbüsten! Vergebens suchen wir das Porträt auch in der Malerei (von dem weiblichen Profilbild bei Mond in London, das Berenson Matteo di Giovanni gibt, abgesehen). Infolgedessen fehlt auch die Medaille. Selbst Papst Pius II. hat seine Medaillen von Guazzalotti modellieren lassen (Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance, S. 50), obwohl ihm Vecchietta zur Verfügung stand. Erst mit Pastorino Pastorini (1508—92) bricht sich die Medaille in Siena Bahn. Von diesem führte die sieneser Ausstellung in London 1904 28 Arbeiten vor.

Neben dem Grab ist der Brunnen eine Lieblingsaufgabe der Quattrocentoplastik gewesen. Auf diesem Gebiete hat Siena Ausgezeichnetes geschaffen. Die Eigenart der Fontegaia ist, was den Platz und die Anlage betrifft, ohne Vergleich; Federighis Mosesstatue und Francesco di Giorgios bronzener Äskulap in Dresden bieten ebenfalls sehr eigenartige Lösungen. Der Altar der Fontegiusta von Marrina läßt sich mit Giovanni della Robbias Lavabò in der Sakristei von S. Maria Novella in Florenz vergleichen. Große Bronzefiguren für Brunnen, wie sie Donatello in dem David und der Judith, Verrocchio in dem David und dem Delphinputto gearbeitet haben, hat Siena, wenn wir von der Dresdener Statue absehen, allerdings nicht aufzuweisen.

Ein Gebiet gibt es noch, auf dem Siena bis tief in das 15. Jahrhundert hinein Hervorragendes leistet, das ist seine bemalte Holzplastik. Sie hängt mit der hochentwickelten Kunst der sieneser Holzintarsia zusammen.

Das Lieblingsmotiv ist die farbige Gruppe der Verkündigung, die bereits im 14. Jahrhundert lebhaft ausgestattet, von Quercias Zeiten bis an das Ende des Jahrhunderts mit immer neuer Ausdruckskraft dargestellt wird. Den Typus hat Pisa im Trecento entwickelt; aber von 1360 an lassen sich solche Arbeiten auch in Siena noch nachweisen, und wahrscheinlich gehen die frühesten Holzplastiken auch hier bis in den Anfang des Trecento zurück. Neben den Verkündigungsfiguren kommen die sitzende oder stehende Madonna, stehende Heiligen einzeln oder in Gruppenverbänden vor. Standen diese Figuren auf dem Altar, so hat jedenfalls ein Gehäuse sie umschlossen; an der Wand standen sie in Tabernakeln oder Nischen. Auch eine Verbindung mit gemalten Altarflügeln kommt vor. Das hob natürlich die Wirkung ganz außerordentlich. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird diese Holzplastik von der Tonplastik abgelöst; Cozzarellis Cristoforo im Louvre ist wohl das späteste Stück. Der Grund für den Wechsel im Material lag in dem Wunsch nach intimerer Beseelung und Durchgeistigung der Figuren, namentlich des Gesichts, das bei der Holztechnik immer glatt und allgemein herauskam. Die schönste Holzplastik Sienas ist die Heilige Caterina Neroccios in deren Oratorium. Die Tonplastik verdrängt aber nicht nur die Holzplastik, sondern es tritt jetzt auch an Stelle der stehenden Einzelfigur die geballte Gruppe. Das wichtigste Stück ist die Pietà Francesco di Giorgios in der Osservanza; auch seine knienden Heiligen Maddalena und Hieronymus in So. Spirito gehören in diese Kategorie. Hier bringen die Motive des Sitzens, Liegens, Kauerns, Beugens eine ungeahnte Fülle neuer Formen. Weiter entwickelt wurde diese Tongruppe in späterer Zeit von Cieco da Gambassi, eigentlich Giovanni Gonelli, der bis in das Seicento reicht. Leider ist vieles derartige, von dem die Urkunden melden, verloren gegangen.

Wichtig für die sieneser Plastik wurde der Einbruch der Robbia-Ware in das sieneser Gebiet. Er beginnt mit den Aufträgen der Osservanza nach 1485, für die Andrea della Robbia einen Altar mit dem echt sienesischen Thema der Krönung Marias und zwei Verkündigungsfiguren glasierte. Montoliveto Maggiore, Foiano, Sa. Fiora folgen. Weiter gehören hierher

die Robbiaarbeiten in Volterra, Montepulciano, Montevarchi, Asciano, Bassa, Casole, Colle di Valdelsa, Galatrona, Massa, Montalcino, Montecatini, Monte Sansovino, Poggibonsi, S. Gimignano und Valiano. Die Mehrzahl dieser Arbeiten gehört schon dem Cinquecento an. Es ist überraschend, daß diese Glasur von den Sienesen nicht selbst ausgeführt wurde; paßte sie doch in ihrer frischen Blankheit und spiegelnden Munterkeit so gut zu dem Begriff, den sich die Sienesen von dem Göttlichen gemacht haben. Aber die technische Schwierigkeit, mit der diese Glasurarbeit verbunden war, verschaffte den Robbia hier ein Monopol; denn auch Umbrien, das so massenhaft die relievi invetriati begehrte, hat sich nicht eigene Öfen bauen können.

Der Beitrag, den Florenz im übrigen zur sieneser Kunst leistet, besteht zunächst in den Arbeiten, die von Florentinern für Siena geliefert wurden. Ghiberti, Donatello, B. Rossellino, Benedetto da Maiano, Andrea della Robbia haben Bedeutendes hierher gesandt. Noch wichtiger aber ist ihr moralischer Einfluß, namentlich der Donatellos und Verrocchios gewesen. Von Schülern Donatellos hat Urbano da Cortona fast fünfzig Jahre lang in Siena eine Rolle gespielt. Donatellos Einfluß ist für Vecchietta und mittelbar auch für Francesco di Giorgio entscheidend geworden. Giovanni di Stefano muß Verrocchios Kunst gekannt haben.

Aber die Sienesen haben nicht nur genommen, sondern auch gegeben. Ganz besonders sei auf den Zusammenhang der Kunst des jungen Michelangelo mit Siena hingewiesen. Allgemein anerkannt ist der Eindruck, den Quercias bologneser Arbeiten auf ihn gemacht haben. Aber auch Federighi gibt mit seinem Bacco, seinem Moses, seinen Sklaven am Taufbecken dem jungen Florentiner neue Ideen. Michelangelo fand, als er anfing, in Florenz wenig, was ihn anzog, da ihm die hier entwickelte Plastik zu malerisch und zu kunstgewerblich erschien; er griff dann aber nicht nur auf Donatello, sondern auch auf Quercia zurück. Ferner hat Benedetto da Maiano aus Siena eine Besonderheit in der Madonnenkomposition entlehnt, die seine Madonnen von denen der Rossellinoschule so deutlich unterscheidet: ich meine die geneigte Haltung der Madonna,

infolge deren sich das bisher in das hochgestellte Rechteck eingeordnete Relief leise dem Tondo nähert. Michelangelo hat dann diese Folgerung in seinen bekannten Marmor-Tondi in Florenz und London gezogen. Vielleicht ist auch das gefühlvolle Sentiment Benedettos gerade in den Jahren, die er in und bei Siena verlebte, entwickelt worden; jedenfalls steht er in der Stimmung seiner Madonna der sienesischen Kunst näher als irgendein anderer Florentiner.

Abgegeben hat Siena seine Künstler nach Lucca (Quercia, Urbano), Volterra, Pienza, Bologna (Quercia), Cortona (Francesco di Giorgio), Urbino (Giovanni di Stefano, Francesco di Giorgio, Giacomo Cozzarelli), Neapel (Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni) und Orvieto (Federighi u. a.). Für Florenz, für das im Trecento so viele Sienesen, namentlich Maler, gearbeitet hatten, ist im Quattrocento kein einziger tätig. Daß sie in Rom keine Rolle spielen, erklärt sich aus dem Verhalten Pius' II., der nicht Rom, sondern Pienza von seinen Künstlern verherrlichen ließ.

Sienas Herrlichkeit ist sein Dom; alle Bauten der breit gelagerten Stadt überragend ist seine Geschichte auch die Geschichte des Glanzes der Stadt. Um 1500 ist der Dom vollendet; damit schließt auch die Geschichte der Plastik Sienas.

ORTSREGISTER

Amsterdam, Rijksmuseum 17, 51.
Asciano 244.

Berlin, Sammlung von Beckerath 41.
— Kaiser Friedrich-Museum 38, 41, 44 f., 124, 128, 150 ff., 170 ff., 180, 192, 194, 210, 220 ff., 240 f.
— Sammlung von Kauffmann 202.
— Kunstgewerbemuseum 174, 234.
— Gustav Salomon 157.
— Sammlung Schweitzer 157 ff.
Bologna, Museo civico 19.
— S. Domenico 16.
— S. Petronio 12, 14, 18.
Buonconvento 160.

Carpi, S. Francesco 20.
Chantilly 128.
Chiusuri 38, 48.

Dresden, Albertinum 194 ff.

Florenz, Baptisterium 30.
— Bardini 38, 155 f.
— Bargello 38, 49 f., 95 ff.
— Sa. Croce 41.
— Dom 13, 30.
— Sa. Maria novella 18.
— S. Miniato 8.
— Or San Michele 33, 59.
— Pazzikapelle 32.
— S. Pier Scheraggio 8.
Florenz, Sammlung Berenson 128.
— Uffizien 80 ff., 118 ff., 197 ff.
S. Fiora 243.
Fogliano 97.
Foiano 243.

Galatrona 244.
Genua, Palazzo Bianco 193 f.
S. Gimignano 38 ff., 244.

Lecceto 212.
London, Exhibition 1904: 9, 202, 242.
— Kensington-Museum 38, 157, 186 ff.
London, Royal-Academy 245.
— Sammlung Mond 242.
Lucca, Dom 18.
— S. Frediano 7, 13 ff., 18.
Lyon, Musée 36.

Mailand, S. Satiro 179.
Massa 244.
Modena, Dom 160.
Montalcino 11, 39, 244.
Montecatini 244.
Monteoliveto 161, 164.
Montepulciano 244.
Monte S. Sabino 244.
Montevarchi 244.
München, Alte Pinakothek 102 ff.

Narni 96 ff., 114.
Neapel 3 ff.

Orvieto, Dom 9, 17, 54, 64, 67.
Osservanza bei Siena 34, 105, 128, 179 ff., 205 ff.
Otranto 5.

Paris, Musée Cluny 38, 43.
— Louvre 13, 38, 42, 148, 154 f., 160, 210.
— Sammlung André 38.
— Sammlung Chalandon 128.
— Sammlung Debruge Dumenille 52.
— Sammlung Marchesa Arconati-Visconti 157.
— Sammlung Martin le Roy 126.
— Sammlung R. Kann 93 ff.
Perugia, Sammlung der Universität 186 ff.
Pesaro, Ateneo 156.
Peretola 21.
Pienza 86, 91 f.
Pisa, Baptisterium 8.
— Museo civico 36.
Poggibonsi 244.

Recanati 12.
Rom, Sammlung Stroganoff 202.
— S. Luigi de' Francesi 160.
— Sa. Maria sopra Minerva 160.

Settimello 76.
Siena, Baptisterium 14 f., 19 f., 21 ff., 50 f., 80.
— Dom 8, 21, 30, 32, 66, 68 ff., 70, 86 ff., 99 f., 105 f., 114 ff., 137 ff., 151 ff., 177 ff., 226 ff., 245.
— Dom-Opera 54, 61, 63, 184.
— Kirchen außer dem Dom: S. Agostino 209.
— S. Caterina in Fontebranda 110 ff.
— Cappella del Diavolo 219.
— Contrada del Drago 230.
— S. Cristoforo 72, 74.
— S. Domenico 129 ff., 146, 168 ff.
— S. Donato 105 f.
— Fontegiusta 89 f., 108, 124, 224 ff.
— S. Francesco 75 f., 163 f., 170, 223.
— S. Galgano (Santuccio) 9, 36, 43.
Siena, S. Giovanni della Staffa 74.
— S. Lucia 211 ff.
— S. Maria del Carmine 208.
— S. Martino 36, 38, 229 f.
— Misericordia (Oratorium) 98 f., 230 ff.
— S. Pietro a Ovile 106.
— Regie scuole 38, 124 ff.
— Scala 52, 77 ff., 94, 104 f., 164, 214.
— So. Spirito 109, 181, 184 ff., 208 f.
— Mostra 1904: 10, 34, 39, 52, 97 f., 126, 170, 202.
— Profan-Bauten: Accademia 39, 100, 102, 112 ff., 116 ff., 164 ff., 169 ff., 202.
— Bibliothek 129, 172, 202.
— Fonte gaya 16.
— Loggia di Pio II. 71.
— Loggia S. Paolo 54 ff., 82 ff.
— Palazzo Bianchi 147.
— Palazzo Elci 54, 60, 62, 196.
— Palazzo Grisoli 217.
— Palazzo Palmieri Nuti 148 ff., 202.
— Palazzo Petrucci 207, 215 ff.
— Palazzo Piccolomini 99, 224.
— Palazzo Postierla 216.
— Palazzo pubblico 32 f., 111.
— Palazzo Saracini 128, 155, 172, 186.
— Porta Romana 134.
— Strassen, Wappen der Beccheria 70.
Sinalunga 201.
Stockholm, Nationalmuseum 202.

Terra di Siena, Abbazzia di S. Galgano 73.
— Asciano 244.
— Buonconvento 160.
— Chiusuri 38, 48.
— Colle di Val d' Elsa 244.
— Fogliano 97.
— Foiano 244.
— Galatrona 244.
— Isola del Colle 100.
— Lecceto 212.
— Massa 244.
— Montalcino 11, 39, 244.
— Montecatini 244.

Terra di Siena, Montepulciano 244.
— Monte Sansovino 244.
— Montevarchi 244.
— Montoliveto 161, 164.
— Osservanza 34, 105, 128, 179 ff., 205 ff.
— Pienza 86, 91 f.
— Poggibonsi 244.
— S. Fiora 244.
— S. Gimignano 38, 39, 40 f., 244.
Terra di Siena. Sinalunga 201.
— Terrenzano 158.

Urbino 101 f., 134 ff., 160, 162, 172 ff., 193 ff.

Venedig, Sa. Maria del Carmine 186 ff.
Volterra, S. Pietro 38, 46 ff., 244.

PERSONENREGISTER

Acca Laurentia 16.
Achille Crogi 124.
Adriano Fiorentino 194.
Agostino di Duccio 77, 160.
Alberti, L. B., 71, 176.
Alfonso von Calabrien 4ff., 175, 193.
Ambrogio da Milano 135.
Amsterdam 17.
Ancona, A., 86.
Andrea del Sarto 235.
Antonio Averlino 176.
Antonio degli Ormanni 207, 228, 240.
Antonio Ghini 130, 161.

Baldovinetti 129.
Bargagli-Petrucci 162, 229.
Barna 14.
Bartholomeus-Meister 165.
Bartolo di Fredi 14, 128.
Beccadelli 96.
Beccafumi 229.
Beccheria 70.
Benvenuto di Giovanni 126, 238.
Benedetto da Maiano 12, 92, 108, 130, 150, 161, 178, 239, 244.
Berenson 118, 128, 170, 238, 242.
Bernardino Albizzeschi 3, 67, 81f., 112ff.
Bertaux 8.
Bode, Wilhelm, 44, 148, 150, 179, 186ff., 234, 240.
Borgia, Cesare, 1.
Botticelli 58, 108, 204.
Bregno, Andrea, 233.
Brunellesco 17, 73, 146, 206.
Budinich, Corn, 193.
Burger, Fr., 150.

Carl VIII. von Frankreich 175.
Castagno 18, 72f.
Catena 123.
Caterina von Alexandrien 116.
Caterina Benincasa 1, 18, 81, 86, 90, 110ff.
Cieco da Gambassi 243.
Civitale, Matteo, 150, 178, 222.
Cordenons 178.
Cornelius, C., 11, 17.
Corso di Bastiano 110.
Courajod 42, 153.
Cozzarelli, Giacomo, 108, 143, 163, 172, 174, 176, 179, 186, 192, 194, 201ff.
Cozzarelli, Guidoccio, 201ff.
Crowe Cavalcaselle 102, 202.

Dante 97, 137.
Desiderio da Settignano 18, 77, 92, 221.
Domenico de' Cori 100.
Domenico di Bartolo 77, 80, 102, 128, 238.
Domenico Rosselli 135, 192.
Donatello 12f., 18, 21, 29, 33, 41, 52, 60, 62ff., 73, 82, 84, 89f., 97f., 103, 115, 132, 138ff., 160, 176, 178, 196, 199, 239, 240, 242, 244.
Donati, F., 162f.
Duccio di Buoninsegno 2, 10, 14, 88, 190.

Fabriczy, C. v., 44, 105ff., 162, 190, 194, 208.
Federighi 54ff., 82, 99, 110, 137f., 140, 142, 196, 201, 221, 222, 229, 244.

Federigo d'Urbino 135, 174, 190.
Fra Filippo Lippi 72f., 129, 235.
Fra Giovanni 72f.
Franchi, A., 162.
Francesca, Piero della, 127, 168, 190, 192.
Francesco d'Antonio 34, 130, 239.
Francesco de' Fedeli 124.
Francesco di Giorgio 102, 104f., 108, 114f., 118, 120, 122, 126ff., 135, 143, 146, 153, 201, 162ff., 205, 224.
Friedlaender, M. J., 196.
Friedrich II. 8.
Frizzoni, Gust., 118.
Fungai 86, 169.

Gabriello d'Antonio 9, 239.
Gaddi Agnolo 14.
Gamba, Carlo, 44, 76.
Gentile da Fabriano 128, 204.
Ghiberti 17, 18, 31f., 44, 52, 73, 244.
Giacomo di Giovanni 124.
Giotto 163.
Giovanni d'Andrea 233.
Giovanni da Verona 161.
Giovanni delle Bombarde 89f., 130.
Giovanni di Bartolo 124.
Giovanni Francesco da Imola 32.
Giovanni di Giacomo 30.
Giovanni Gioviano Pontano 176, 193f.
Giovanni di Paolo 72, 80, 82, 108, 110, 128, 218, 238.
Giovanni di Stefano 105, 108, 110, 116, 128ff., 137, 153, 163, 177f., 194, 199, 201, 207, 223, 225.
Giovanni di Tedaldo 124.
Girolamo di Benvenuto 218, 220.
Goro di Neroccio 25ff., 44, 51, 239.
Gottschewsky 10.
Guidubaldo da Urbino 174, 192.
Guazzalotti 242.

Hoffmann 162.

Ilaria Carretto, 12.
Justi, Carl, 137.
Justi, Ludwig, 41.
Justus von Gent 190, 192.

Knapp, Fr., 12.

Lando di Piero 9, 239.
Laurana, Francesco, 142, 150.
Laurana, Luciano, 135, 192f.
Leonardo da Vinci 108, 174, 186ff., 204, 235.
Leonardo Maestrelli 124.
Lisini, V., 182.
Lorenzo magnifico 174f., 237.
Lorenzetti 14, 24, 39, 82, 86, 128.
Lorenzo Monaco 14, 80f.
Lucca (S. Frediano) 13f., 15.
Ludovico da Siena 10.
Ludwig, G., 123.

Mahomet II. 6.
Maini, Michele, 160.
Marrina 147, 153, 196, 223ff.
Mariano d'Ambrogio 52.
Martini, Simone, 14, 40, 236.
Martino di Bartolomeo 40f., 72.
Martinomeister 36.
Masaccio 17, 72f., 140.
Maso di Bartolommeo 135.
Matteo di Giovanni 126f., 130, 161, 163, 169, 188, 203, 204, 210, 219, 238, 242.
Medici 4ff.
Meister der Marmormadonnen 135, 153, 160.
Melozzo da Forlì 192f.
Memmi, Lippo, 140.
Michelangelo 11ff., 18ff., 62ff., 68, 74, 137, 170, 180, 244.
Michele Cioli 226.
Michelozzo 21.
Mino da Fiesole 15, 148, 150.
Morelli 102.
Müntz, E., 170.

Neroccio 44, 82, 96, 98, 108ff., 136f., 142f., 153, 163, 165f., 168, 201, 205, 211, 232.
Niccolo da Bari 16, 178f.
Niccolo di Treguanuccio 34.

Orcagna 14, 94.

Pacchia 89.
Pantanelli 162.
Paolo di Giovanni 72.
Pasquino da Montepulciano 192.
Pasti, Matteo de', 71.
Pastorino Pastorini 242.
Pazzi-Verschwörung 4.
Petrucci, Pandolfo, 1, 6, 10, 175, 176, 205 f., 237.
Piccolomini 62, 80, 96, 105, 115, 172, 223, 234.
Piccolomini-Meister 155 ff.
Pintoricchio 228.
Pisa 2.
Pisano, Giovanni 21 ff., 11, 23.
Pisano, Niccolò, 8, 15, 30.
Pius III. 6, 237.
Pius II., Piccolomini, 1, 55, 71, 177, 233, 237, 245.
Platen, Graf, 162.
Pollaczeck 8.
Pollaiuolo 58, 140, 196.
Promis, Carlo, 162.

Quercia, Jacopo, 71 ff., 10, 30, 36, 53 f., 59, 68, 71 f., 77, 89, 105, 114, 162, 200, 201, 244.
Quercia, Priamo, 77, 80.

Rafael 24.
Recanati 10.
Rembrandt 56.
Ricci, Corrado, 9, 36, 48, 148.
Robbia 15, 21, 31, 32, 73, 78, 135, 178, 180, 205 f., 220, 226, 242 ff.
Rocchi, Enrico, 162.
Romagnoli 105 ff., 162.
Rossellino, Antonio, 18, 77, 157, 242.
Rossellino, Bernardo, 15, 18, 41, 71, 73, 77, 94, 115, 134, 244.
Rossi, P., 162, 169 f.

Sano di Pietro 72, 82, 114, 127, 170, 202 f., 219.
Sassetta 72, 128 f., 147, 207, 218.
Schadow 110.
Schmarsow 54, 86, 193.
Sforza, Giov. Gal., 174.
Signorelli 82, 210.
Soccino, Mariano, 96, 114 f.
Supino 8.

Taddeo di Bartolo 55, 72, 78, 80, 128, 218.
Tino da Camaino 115.
Tizio, Sigismondo, 208.
Turini, Giovanni, 21 ff., 72, 85, 98, 134, 240.
Turini, Lorenzo, 34.
Turino di Sano 21.

Uccello, Paolo, 18, 72, 192.
Ugolino de' Vieri 9, 239.
Urbano da Cortona 30, 55, 73, 85, 88, 100, 105, 108, 110, 114, 124, 132, 137 f., 161, 202, 214, 233, 244.

Vecchietta 62, 77 ff., 108, 110 f., 113 f., 116 ff., 126, 129, 143, 153, 161, 163, 166, 172, 174, 177, 180, 188, 199, 201 f., 210.
Verrochio 12, 18, 63, 77, 168, 176, 182, 186, 192, 196, 201, 218, 239, 242, 244.
Venturi 8.
Vitruv 166, 172.

Wulff, O., 86.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb.		Seite
1.	Jacopo della Quercia. Teil der Predella des Altars in Lucca	7
2.	Verkündigungsgruppe aus Montalcino	11
3.	Ludovico da Siena: Holzrelief aus Recanati	12
4.	Jac. della Quercia: Madonna. Louvre	13
5.	— Prophet am Taufbrunnen. Siena	14
6.	— Prophet am Taufbrunnen. Siena	15
7.	— Sapientia. Stucco. Amsterdam	17
8.	— S. Giorgio. Bologna, Museo civico	19
9.	Giovanni Turini: Evangelistenreliefs. Siena, Dom	21
10.	— Geburt des Täufers. Bronzerelief am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	22
11.	— Predigt des Täufers. Bronzerelief am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	23
12.	— Sportello am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	24
13.	— Caritas. Bronzestatuette am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	26
14.	— Prudentia. Bronzestatuette am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	26
15.	— Justitia. Bronzestatuette am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	27
16.	Goro di Ser Neroccio: Fortitudo. Bronzestatuette am Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	27
17.	Giovanni Turini: Bronzeputto vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	28
18.	— Bronzeputto vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni	29
19.	Marmorputto. Siena, Domopera	31
20.	Giovanni Turini: Weihwasserbecken. Siena, Palazzo pubblico	33
21.	— Lupa vor dem Palazzo pubblico	35
22.	— Verkündigungsgruppe. Santuccio	37
23.	Martino di Bartolommeo: Maria Vergine. S. Gimignano, Collegiata	40
24.	— Engel der Verkündigung. S. Gimignano, Collegiata	41
25.	Pisaner Meister: La Vergine. Paris, Louvre	42
26.	— Engel der Verkündigung. Paris, Musée Cluny	43
27.	Sieneser Meister: Verkündigungsgruppe. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	45
28.	— Engel der Verkündigung. Volterra, S. Pietro	46
29.	— Maria Vergine. Volterra, S. Pietro	47
30.	— Verkündigungsgruppe. Chiusuri	48
31.	— Sitzende Frau. Florenz, Bargello	49
32.	Giovanni Turini: Täuferstatue. Siena, Baptisterium	50

Abb.		Seite
33.	— Terrakottastatue, Madonna. Amsterdam, Rijksmuseum	51
34.	Antonio Federighi: Steinbank in der Loggia S. Paolo. Siena	54
35.	— Rückseite der Steinbank in der Loggia S. Paolo, Siena	56
36.	Loggia S. Paolo, Siena	57
37.	Antonio Federighi: San Vittore. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo, Siena	58
38.	— San Ansano. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo Siena	59
39.	— Bacco. Siena, Palazzo Elci	60
40.	— Moses. Siena, Domopera	61
41.	— Bußprediger. Siena, Domopera	63
42.	— Sibylle. Orvieto, Dom, Fassade	64
43.	— S. Giovanni Evangelista. Siena, Dom	65
44.	— Weihwasserbecken mit den gefesselten Sklaven. Siena, Dom	66
45.	— Weihwasserbecken. Dom von Orvieto	67
46.	— Weihbecken. Orvieto, Domopera	68
47.	— Taufbecken. Siena, Dom	69
48.	Stemma der Beccheria. Siena	71
49.	S. Galgano. Tonfigur. Siena, S. Cristoforo	72
50.	Urbano da Cortona: S. Galgano, das Schwert in den Felsen stoßend	73
51.	Schule Antonio Federighis: S. Giovanni battista. Siena, S. Giovanni della Staffa	74
52.	Richtung Antonio Federighis: Madonnenrelief, Siena, S. Francesco	75
53.	Madonnenrelief in pietra nera. Settimello, Conte Gamba	76
54.	Lorenzo Vecchietta. Fresko. Siena, Scala, Pellegrinaggio	79
55.	— Fresko. Baptisterium, Siena, S. Giovanni	81
56.	— Triptychon. Altar von 1457. Florenz, Uffizi	83
57.	— S. Pietro. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena	84
58.	— S. Paolo. Marmorstatue an der Loggia S. Paolo. Siena	85
59.	— Ciborium. Siena, Dom	87
60.	— Teil des Ciboriums vom Hochaltar des sieneser Doms	88
61.	— Teil des Ciboriums vom Hochaltar des sieneser Doms	89
62.	Giovanni delle Bombarde: Ciborium. Siena, Chiesa di Fontegiusta	90
63.	Marmortabernakel. Pienza, Dom	91
64.	Lorenzo Vecchietta: Resurrectus. Bronzestatue. Siena, Scala	92
65.	— Bronzetafel mit dem Resurrectus. Paris, Sammlung R. Kann	93
66.	— Bronzestatue des Mariano Soccino. Florenz, Bargello	95
67.	— S. Antonio Abbate. Narni, Dom	96
68.	— San Bernardino. Narni	97
69.	— S. Giovanni Battista. Fogliano	98
70.	— (Art des) S. Antonio Abbate. Siena, Oratorium della Misericordia	99
71.	— Piccolomini-Wappen. Siena	100
72.	— Maria Assunta. Conservatorio femminile di Siena	101
73.	— Sa. Agata. Urbino, Palazzo ducale	102
74.	— Predelle mit dem Eselwunder des S. Antonio. München, Alte Pinakothek	103
75.	Urbano da Cortona: Fries an der Fassade der Fontegiusta in Siena	108

Abb.		Seite
76.	Neroccio: Sa. Caterina da Siena. Siena, Oratorio in Fontebranda	109
77.	Lorenzo Vecchietta: Sa. Caterina da Siena. Fresko. Siena, Palazzo pubblico	111
78.	Neroccio: Triptychon. 1476. Siena, Accademia	113
79.	— Sibilla Ellespontica. Siena, Dompaviment	115
80.	— Sa. Caterina von Alexandrien. Siena, Dom	117
81.	— Linkes Bild der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien	118
82.	— und Francesco di Giorgio: Mittelstück der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien	120
83.	— Rechtes Bild der Benedikt-Predella. Florenz, Uffizien	121
84.	— S. Niccolò da Bari. Siena, Regie Scuole	125
85.	Kupferbüste für den Kopf der Sa. Caterina. Siena, Bibliothek	131
86.	Giovanni di Stefano: Tabernakel der Sa. Caterina. Siena, S. Domenico	133
87.	— Madonnenrelief. Urbino, Palazzo ducale	137
88.	— Sibylle Cumana. Siena, Dompaviment	139
89.	— S. Ansano. Siena, Dom	141
90.	— Linker Leuchterengel am Ciborium des sieneser Doms	144
91.	— Rechter Leuchterengel am Ciborium des sieneser Doms	145
92.	— Tabernakel von 1477. Siena, Palazzo Bianchi	147
93.	— Santa Caterina. Siena, Conte Palmieri-Nuti	149
94.	— Stuckbüste der Sa. Caterina. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	151
95.	— Inneres Hauptportal im Dom von Siena	152
96.	Der Piccolomini-Meister: Madonnenrelief aus Pienza. Paris, Louvre	154
97.	— Marmorrelief. Florenz, Stefano Bardini	155
98.	— Marmorrelief. Paris, Marchesa Arconati-Visconti	156
99.	— Madonnentabernakel. Berlin, Sammlung Schweitzer	157
100.	— Madonnenrelief. Marmor. Terrenzano	158
101.	Richtung des Piccolomini-Meisters: Madonnenrelief	159
102.	Francesco di Giorgio: Krönung Marias. Siena, Akademie	165
103.	— Natività. Siena, Akademie	167
104.	— Anbetung des Kindes. Siena, S. Domenico	169
105.	— Verkündigung. Siena, Akademie	171
106.	— Madonnentabernakel. Siena, Privatbesitz	172
107.	— Madonnenrelief. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	173
108.	— Leuchterengel am Ciborium des Hochaltars. Siena, Dom	177
109.	— Pietà. Bemalter Ton. Siena, Osservanza	181
110.	— Pietà. Bemalter Ton. Große Aufnahme. Siena, Osservanza	183
111.	— S. Giovanni evangelista. Bemalte Tonfigur. Siena, Domopera	184
112.	— Sa. Maddalena. Aus einer Kreuzigungsgruppe. Bemalter Ton. Siena, So. Spirito	185
113.	— Hieronymus. Aus einer Kreuzigungsgruppe. Siena, So. Spirito	186
114.	— Paxtafel. Bronzerelief. Venedig, Sa. Maria in Carmine	187
115.	— Discordia. Stucco. London, Viktoria- und Albert-Museum	189
116.	— Geißelung Christi. Bronzerelief. Perugia, Sammlung der Universität	191
117.	Luciano Lovrana: Architekturbild. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	192

Abb.		Seite
118.	Francesco di Giorgio: Giovanni Giovíano Pontano. Bronzebüste. Genua, Palazzo Bianco	193
119.	— Äskulap oder Herkules. Dresden, Albertinum	195
120.	— Zeichnung in den Uffizien	197
121.	— Ariadne (?). Florenz, Uffizien	198
122.	— Altarskizze. Florenz, Uffizien	199
123.	Guidoccio Cozzarelli: Taufe Christi. Sinalunga	203
124.	— Anbetung der Könige. Stockholm, Nationalmuseum	204
125.	Giacomo Cozzarelli: S. Niccolò da Tolentino. Siena, S. Agostino	109
126.	— S. Cristoforo. Paris, Louvre	211
127.	— Sa. Lucia. Bemalter Ton. Siena, Sa. Lucia	212
128.	— S. Niccolò. Bemalter Ton. Siena, Sa. Lucia	213
129.	— Grab des Giov. Batt. Tondi. Siena, Scala	214
130.	— Fahnenhalter am Palazzo Petrucci. Siena	215
131.	Fahnenhalter. Siena, Palazzo Grisoli	217
132.	Giacomo Cozzarelli: Assunta-Relief. Siena, Cappella del Diavolo	219
133.	— Weibliche Büste. Marmor. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	221
134.	Fahnenhalter, ferro battuto. Siena, Piazza Postierla	222
135.	Lorenzo Marrina: Detail vom Altar der Fontegiusta in Siena	224
136.	— Detail vom Altar der Fontegiusta in Siena	225
137.	— Türwand der Libreria im sieneser Dom	227
138.	Antonio Federighi: Sockel an der Fassade der Taufkapelle im sieneser Dom	228
139.	— Sockel an der Fassade der Taufkapelle im sieneser Dom	229
140.	Lorenzo Marrina: Tonbüste der Sa. Caterina. Siena, Contrada del Drago	231
141.	— Verkündigungsengel. Siena, Oratorio della Misericordia	232
142.	— Maria. Aus der Verkündigungsgruppe im Oratorio della Misericordia. Siena	233
143.	Weibliche Leuchterfigur. Bronze. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum	241

KUNSTGESCHICHTLICHE WERKE

DAS WESEN DER KUNST

Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre

von KONRAD LANGE

2. Auflage. Neue Bearbeitung in einem Bande. XXVII, 668 Seiten. Lexikon-Oktav.
Broschiert 10 Mk., gebunden 12 Mk.

FRANZ VON ASSISI

und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien

von HENRY THODE

2., neubearbeitete und verbesserte Auflage. Mit 76 Illustrationen auf Tafeln und im Text.
XXVII, 643 Seiten. Lexikon-Oktav. Broschiert 16 Mk., gebunden 18 Mk.

MICHELANGELO

UND DAS ENDE DER RENAISSANCE

von HENRY THODE

Drei Bände. Lexikon-Oktav.

Band I: Das Genie und die Welt.
XV, 488 Seiten. Broschiert 9 Mk., gebunden 11 Mk.

Band II: Der Dichter und die Ideen der Renaissance.
VIII, 487 Seiten. Broschiert 9 Mk., gebunden 11 Mk.

Band III ist in Vorbereitung.

DIE DICHTUNGEN DES

MICHELAGNIOLO BUONARROTI

Herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen

von CARL FREY

Mit einer Porträtradierung von Alb. Krüger und einer Heliogravüre nach F. da Hollanda.
XXVI, 548 Seiten. Lexikon-Oktav. Broschiert 15 Mk.

DANTE

Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik

von FRANZ XAVER KRAUS

Mit zahlreichen Illustrationen. XII, 792 Seiten. Lexikon-Oktav.
Broschiert 28 Mk., in Halbfranz gebunden 32 Mk.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

KUNSTGESCHICHTLICHE WERKE

LUCAS CRANACH

Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche

Hergestellt in der Reichsdruckerei und herausgegeben

von FRIEDRICH LIPPMANN

64 Tafeln mit 23 Seiten Text. Groß-Folio. In art linen geb. 100 Mk.

ALBRECHT DÜRER

von ANTON SPRINGER

Mit vielen Tafeln und Illustrationen im Text.

182 Seiten. Groß-Oktav. Broschiert 10 Mk., in Halbfranz gebunden 12 Mk. 50 Pf.

DANIEL CHODOWIECKI

Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert

von WOLFGANG VON ÖTTINGEN

Mit Tafeln und zahlreichen Abbildungen im Text.

IX, 314 Seiten. Groß-Oktav. Broschiert 15 Mk., gebunden 16 Mk. 50 Pf.

FRANCISCO DE GOYA

von VALERIAN VON LOGA

248 Seiten Text und 86 Tafeln. Lexikon-Oktav. Elegant kartoniert 24 Mk.

HEINRICH FRIEDRICH FÜGER

der Porträtminiaturist

von FERDINAND LABAN

73 Seiten Text mit 78 Abbildungen auf 13 zum Teil farbigen Lichtdrucktafeln und im Text.
Groß-Quart. Broschiert 15 Mk.

AUS MENZELS JUNGEN JAHREN

Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe von ihm an einen Jugendfreund

von HUGO VON TSCHUDI

104 Seiten Text mit einem Brieffaksimile, 3 Tafeln in Farbenlichtdruck, 9 Tafeln in Lichtdruck und 43 Textabbildungen. Groß-Quart. Gebunden 20 Mk.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

242 **Schubring,** Paul. Die Plastik Sienas im Quattrocento. 256 pp. history of Sienese sculpture in the 15th century. notes, index, 142 illustrations of sculptures by Quercia, Vecchietta, Francesco di Giorgio, Giovanni di Stefano, and their contemporaries. Small 4to. Berlin 1907. $36.00

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00715 8435